教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

乐府学

吴相洲 主编

第二辑

學苑出版社

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第二辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

吴相洲　主编

學苑出版社

图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第二辑/吴相洲主编．—北京：学苑出版社，2007.8
ISBN 978-7-5077-2924-5

Ⅰ．乐…　Ⅱ．吴…　Ⅲ．乐府诗-文学研究-中国-古代
Ⅳ．I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第125837号

责任编辑：刘　丰
出版发行：学苑出版社
社　　址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码：100079
网　　址：www.book001.com
电子信箱：xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话：010-67675512　67602949　67678944
经　　销：新华书店
印 刷 厂：北京东君印刷有限公司
开本尺寸：720×980　开本1/16
印　　张：20.25
字　　数：310千字
版　　次：2007年8月北京第1版
印　　次：2007年8月北京第1次印刷
印　　数：0001-1000册
定　　价：40.00元

目　　录

[名篇分析]

汉铙歌《战城南》考——并论汉铙歌与后代鼓吹曲的

关系 …………………………………………… [日]户仓英美\1

论《江南》古辞——乐府诗中的明珠 ………………… 范子烨\19

论唐乐府《白雪》歌的复与变 ……………………… 周仕慧\47

[文献考订]

西晋荀《录》与汉魏乐府 …………………………… 陈　君\69

[本事考索]

历朝纪受命功德鼓吹曲的本事分析

——兼谈缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义 ……… 向　回\81

[音乐研究]

魏晋相和歌辞的入乐情况辨析 …………………… 王淑梅\117

唐代梨园的乐官、乐工和组织 …………… 左汉林、高付军\142

[体式研究]

曹丕《董逃行》考略

——兼谈六言歌诗的产生 ……………………………… 贾　兵\157

[文学研究]

中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏 ………… 曾智安\169

三曹雅好乐府的原因及其情结述论 ……………………… 王辉斌\187

论刘宋文人乐府的复兴 ………………………………… 王志清\198

论乐府古题的传统 …………………………………………………… 颜庆余\217

[文献索引]
乐府学研究论著索引 ………………………………………… [日]佐藤大志\236

英文目录 ………………………………………………………………… \316

《乐府学》稿约 ………………………………………………………… \317

汉铙歌《战城南》考

——并论汉铙歌与后代鼓吹曲的关系

◇户仓英美

（日本东京大学文学部，1138656）

提　要：《战城南》是在难解句甚多的汉铙歌中相对容易理解且唯一和军事有明显关系的作品。但它的后半部分意思难以把握，至今未成定论。本文拟从英灵镇抚祭祀的视角出发对其歌词做出新的解释，并对汉铙歌的性质作了一些考察。

关键词：汉铙歌　《战城南》　鼓吹曲

一

在《宋书·乐志》中，收录了《汉鼓吹铙歌十八曲》的歌辞。书中说："鼓吹，盖短箫铙歌。蔡邕曰，军乐也，"① 指出：鼓吹也可以称为短箫铙歌，是用鼓、短箫和胡笳以及类似于铃铛的铙演奏的军乐。②

---

① 《宋书》，第19卷，第558页，北京，中华书局，1974。

② 铃木修次认为，铙不是作为伴奏乐器来使用的，古代的铙专门用于战场，可能因为这个原因，铙歌就成为专指军乐的词（《短簫鐃歌と横吹曲（短箫铙歌和横吹曲）》，见《东京文理科大学汉文学会会报》第14号，昭和28年）。这一说法得到吉川幸次郎的赞同（《短簫鐃歌について（关于短箫铙歌）》，见《东方学》第10辑，昭和30年）。《隋书·音乐志上》记述陈代制度说："鼓吹一部，十六人，则箫十三人，笳二人，鼓一人。"这里没有铙的记载。但《宋书·乐志》说："铙，如铃而无舌，有柄，执而鸣之。……汉鼓吹曲曰铙哥。"李纯一《中国上古出土乐器总论》（文物出版社1996年）中，举出来自汉代画像石砖演奏铙的两个图例。演奏者一个骑在马上，一个坐着，握住铙的柄而使开口部分向上，用鼓槌敲响（323页）。萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》（文物出版社1991年）说：从殷代妇好墓中五个一组的编铙出土的情况来看，铙的用途并不只限于军乐，在商代已经开始用于宴飨的奏乐中（57页）。据上述资料可见，至少在汉代的鼓吹中，铙是一种重要的乐器。

但《铙歌十八曲》的内容驳杂，且大多和军乐的定义不合，对这一问题学术界历来就有多种解释（详见后文）。《战城南》是在难解句甚多的汉铙歌中相对容易理解且唯一和军事有明显关系的作品。但它的后半部分意思难以把握，至今未成定论。本文拟从英灵镇抚祭祀的视角出发对其歌词做出新的解释，并对汉铙歌的性质作一些考察。

《宋书》中记载的原文如下，换韵的地方用“」”标示。

1. 战城南　死郭北　2. 野死不葬乌可食」

3. 为我谓乌　4. 且为客豪　5. 野死谅不葬　6. 腐肉安能去子逃」

7. 水深激激　8. 蒲苇冥冥　9. 枭骑战斗死　10. 驽马裴回鸣」

11. 梁筑室　12. 何以南梁何北　13. 禾黍而获君何食　14. 愿为忠臣安可得」

15. 思子良臣　16. 良臣诚可思　17. 朝行出攻　18. 莫不夜归」

（《古诗纪》以12“梁何北”作“何以北”，13“而”作“不”。其他异文请参照丸山茂《汉铙歌〈战城南〉集释》。以下提及的注释者和书名均在文末的参考文献中列出。）

对本诗有各种不同的解释，概述为以下几点：从开头到第10句都是描写战场的悲惨情景，这一点诸家的看法相同。有大分歧的是第4句对“豪”的解释。陈本礼、王先谦认为“豪”显示为了国家勇敢作战的死者的气魄，所以对乌鸦说，希望乌鸦看在他们豪杰的分上，不要马上吃掉他们。张玉谷解为“豪举”，要求乌鸦对死者保持侠气。闻一多认为“豪”即“嚎”，即嚎哭之意，对乌鸦说：吃掉死者尸骨之前，应该用嚎哭对死者表示哀悼。另外，对3中“我”和4中“客”的解释存在分歧。大多数学者认为“我”是诗人自称，“客”是指战死者，但有些论者认为全篇都是死者的自叙，如清代的庄述祖、陈沆、近代的萧涤非等。

11、12中的两个“梁”，余冠英和中华书局版《乐府诗集》解为“表声字”，是没有实际意义的拟声词。余氏以11、12句解释为“由于宫殿和城塞等工事人民被向南和向北驱赶”。另一方面，“梁”作为实词之说也很盛行，有“梁国”、“舟梁”等各种解释。张玉谷主张“梁”指栋梁，以这两句解为堪称国家栋梁的优秀人才在城南作战，死在城北，让人惋惜。现代注释者大多赞同“桥梁”说。《两汉文学史参考资

料》（以下简称《两汉》）引用清代张琦的《古诗录》，认为“梁筑室”指桥的上面又建房屋，反映了社会秩序混乱的状态。同书对12的解释则根据《古诗纪》作“何以南何以北”，即桥上的房屋妨碍了交通，人们不能够南北往来之意。萧涤非也引用了刘履《选诗补注》中同样的说法。闻一多则认为“梁”的前面有脱字，即应该为“○梁筑室”的对称句式，而“何南何北”即为“河南河北”之意。

关于13句的解释，大多采用《古诗纪》中“禾黍不获君何食”的诗句，将“君”解释为君王。余冠英解为“人民因为土木工事被驱赶出去，不能从事农业生产，君主也就没有吃的”。《两汉》提出和余冠英相同的解释，同时还指出另外两种解释的可能性。一是原文作“禾黍而获君何食”，“而”解释为“如果”、“即使”之意，全句为“国家已如此混乱，即使收获了谷物，国君又怎能得食呢”的意思。二是清人朱嘉征《乐府广序》中的解释，原文与一相同，“君”指战死的人，全句为“即使家中收获了谷物，你已在他乡战死，又怎能吃得到呢”之意。

14句余冠英认为“忠臣”是指战死的军人，全句解释为“为土木工事奔走丧命的人，不能得到忠臣之名”。《两汉》解为“在这样混乱悲惨的局面下，即使想为国家出力做忠臣，又哪里能够呢”，以这一句的主语扩大为一般人民。张玉谷认为，由于国家栋梁之才不擅长战斗，还未能为国尽忠就已经死去。

15、16句的“良臣”也有各种不同解释。《两汉》列出以下三种：一、指良将。余冠英认为“良臣”指“善于谋画调度的大臣”，正因为“良臣”的缺乏，兵士们才陷入了“朝行出攻，莫不夜归”的局面。二、讽刺之语。讽刺那些自以为是国家的良臣却导致了国难的人（陈本礼说）。三、指战死的兵士。闻一多认为“良臣”可能是“良人”之误。“良人”在《诗经》秦风的《小戎》等篇中是妻子思念丈夫之语，这里也是同样的用法。而且闻氏认为，最后句当为“莫不夜归（勿不夜归）”之意，15句以下都是妻子对丈夫平安的祈愿。《两汉》认为闻氏之说“近是”，但是认为“臣”为“人”之误却终嫌证据不足。《两汉》因而提出“良臣”指“国士”，即“国家的好儿女”。认为15句“思子良臣”中“子”和“良臣”是同位语，这句直接表明诗人哀悼死者之意。而18句为“暮不夜归”，即“我想到你们这些国家的好儿女，你们也确实值得人思念：你们一早就去出征，但是直到晚上，也不见你们回来”之意，为他们的阵亡感到深深悲悯。

对11句以下的各种解释作了一番梳理之后，我们通观全诗发现，

无论哪种说法都还存在着难以解释通顺的部分。在悲悼战亡兵士的歌中，为什么会插入深受土木工事之苦的百姓呢？为什么为了表示社会秩序混乱的状态却要提到桥上建房屋？支持桥梁说的许多学者中，还没人提出过桥上建房屋表示社会混乱的具体例子。① 而张玉谷的“梁”为栋梁之说，乍一看和第10句以前有关系，但从歌辞整体来看，却不是对战死者的哀悼，而只是解为不擅长战争的人的悲剧。

《宋书·乐志》中除了汉铙歌《战城南》以外，还收录以《战城南》为蓝本改写的几篇鼓吹曲辞，即魏鼓吹曲《定军功》，吴鼓吹曲《克皖城》，宋鼓吹铙歌《战城南》。《晋书》乐志也收录同类的晋鼓吹曲《景龙飞》，《乐府诗集》卷二十还记录了《隋书》乐志中仅有存目的梁鼓吹曲《汉东流》的歌辞。也就是说，以汉铙歌《战城南》为蓝本的历代鼓吹曲现存有五篇歌辞。这些铙歌，除了宋鼓吹为何承天的“私造”以外，其他都是敕命而作，歌颂各王室功业的歌辞。宋鼓吹的

---

① 在后代的文献中，还有一个桥上建房屋的例子，与历来的说法完全相反。马可波罗（Marco Polo，公元1254－1324年）受到元世祖忽必烈的信任，多次奉命出使外地，游历了中国的许多地方。访问了“天府之国”成都，他最关注的是如下情况；城内有几条河道，河道上用石头搭大桥，桥上又用木头建筑各种店铺。桥上店铺的买卖极为兴隆，官府在桥上征收的商业税，每天达到巨大的金额（《马可波罗游记》，又名《东方见闻录》）。在这里，桥上的房屋与其说是表示社会混乱，不如说是表现成都经济的惊人发达。管见所及，张择端的《清明上河图》中，虹桥上也画有商店，另外，在马可波罗的故乡意大利威尼斯和意大利的另一个城市佛罗伦萨，以及湖南省的古城凤凰中，现在还有桥上的商店吸引着很多顾客。桥梁本来是交通的重要地点，比一般道路上的行人多，因而是修建商店的好地方。

另外，关于“梁筑室”徐仁甫说：“按《华阳国志·巴志》：西虜献眩，王庭试之，分公卿以为嬉，纪山独不视，京师称之。巴人歌曰：‘筑室载直梁，国人以贞真。‘筑室载直梁，岂非梁筑室乎？……惟眩（今谓幻术）人筑室于梁，明非真实，可知此诗乃假设之词。梁为桥梁，所以通南北者，若梁上筑室，则何以通南，何以通北乎？”（《古诗别解》，上海，上海古籍出版社，第131页，1984）。我以为徐先生对‘筑室载直梁’一句的解释不准确。《华阳国志·巴志》有关记载是如下：“巴郡陈纪山，为汉司隶校尉，严明正直。西虏献眩，王庭试之，分公卿以为嬉，纪山独不视，京师称之。巴人歌曰：‘筑室载直梁，国人以贞真，邪娱不扬目，枉行不动身，奸轨僻乎远，理义协乎民。’”这里缺乏将‘筑室载直梁’解释为幻术的明确的证据。我以为“筑室”的意义与第11页注③提到《诗经》中的“筑室”几乎相同，不光指宫室等的建筑，而包括宗庙建设等为国家奠基的行为。并且要注意的是，这句放在一首歌的开头。据此来看，这一句是一种“兴”，意思是说：为了建筑房屋不可缺少笔直的房梁，正如，陈纪山为人贞真，正是国家栋梁。从而赞扬了陈纪山的严明正直。

《战城南》也赞美奋勇战斗，最后取得胜利、凯旋皇都，对汉铙歌《战城南》的解释不具备参考性。另外《乐府诗集》卷十六收录梁代吴均到唐代贯休的七篇汉铙歌《战城南》的拟作，这里也有像“血污秦王衣”（吴均）这样勇猛果敢的作品，也有像“鸟鸢啄人肠，衔飞上挂枯树枝”（李白）这样源于汉乐府而鲜明描写战争悲剧的作品。但在这些作品中我们无法找到有助于理解汉铙歌《战城南》11 句以后的句子。①

二

根据一般的看法，《战城南》的整体歌辞解释为对国难深感悲痛的诗人的咏叹。但如果第 3 句“为我谓乌”中的“我”是诗人自称的话，不免令人有不自然之感。只有当“我”为战死者的自称时，向乌鸦讲话的设计才能发挥作用。但如果全篇都是死者的自述，那么第 15、16 句“思子良臣，良臣诚可思”又当作如何解释？这两句有肯定的语气，如果以“怨恨”（萧涤非说）的感情来读仍觉不合情理。因而笔者拟将本歌辞作为战死者的灵魂和镇慰其灵魂的人之间进行的对话来分析。田仲一成说：中国演剧起源于农村的祭祀仪式中，尤其是对孤魂和冤魂举行镇魂的仪式，是悲剧产生的源流。所谓孤魂即没受到子孙的祭祀而漂游于空中的灵魂，由于畏惧他们带来水旱灾害，所以主要在夏秋举行郑重的镇抚仪式。有代表性的孤魂即从外村嫁入后自杀的年轻女子及与外敌战斗而战死的年轻男子。田仲氏举出楚辞《国殇》为镇慰战死者灵魂的歌，还介绍现在香港和中国本土农村仍在举行的英雄镇魂祭祀的实例。② 下面来看《国殇》的歌词。换韵的地方用“」”

---

① 赵敏俐的《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》（《文史》2002 年第四辑）中提到《全唐诗》中有《乐府诗集》没有收录的《战城南》五篇。经过检索得知为杨炯、徐九皋、曹邺、汪遵和邵谒的《战城南》，但它们也和李白等的《战城南》一样，对本歌辞 11 句以后的理解没有帮助。

② 田仲一成《中国演劇史（中国演剧史）》（东京大学出版会 1998 年）17－21 页、32 页。另外关于祭祀演剧发生和发展的原理，田仲一成《中国祭祀演劇研究（中国祭祀演剧研究）》（东京大学出版会 1981 年）有详述。英雄镇魂祭祀的实态则在《中国祭祀演劇研究》和《中国の宗族と演劇（中国的宗族和演剧）》（东京大学出版会 1985 年）、《中国鄉村祭祀研究（中国乡村祭祀研究）》（东京大学出版会 1989 年）、《中国巫系演劇研究（中国巫系演剧研究）》（东京大学出版会 1993 年）中有详细论述。

标示。

1. 操吴戈兮披犀甲　2. 车错毂兮短兵接」

3. 旌蔽日兮敌若云　4. 矢交坠兮士争先」

5. 凌余阵兮躐余行　6. 左骖殪兮右刃伤」

7. 霾两轮兮絷四马　8. 援玉枹兮击鸣鼓　9. 天时怼兮威灵怒
10. 严杀尽兮弃原野」

11. 出不入兮往不反　12. 平原忽兮路超远」

13. 带长剑兮挟秦弓　14. 首身离兮心不惩」

15. 诚既勇兮又以武　16. 终刚强兮不可凌。　17. 身既死兮神以灵　18. 魂魄毅兮为鬼雄」

“殇”是指无人祭祀的灵魂，为了国家丧命而成为孤魂的勇士则被称为“国殇”。《国殇》是楚辞《九歌》中的一篇，朱熹认为《九歌》的诗句有“女巫之言”和“神之语”等区别，指出《九歌》具有戏剧的结构，是由复数的表演者来咏唱的作品。[①]这种观点被陈本礼、王国维、铃木虎雄等人继承后，[②]青木正儿和闻一多又进一步对各篇的结构和场面设计等作了详细考察。[③]不过，学界在《国殇》源于英灵镇抚祭祀这一点上虽然意见一致，但朱熹以降许多注家却并不认同《国殇》有复数表演者的存在。青木正儿认为它是由扮演“国殇”的男巫独唱独舞。闻一多认为，男子们围绕着战死者跳着祝胜和哀悼的舞蹈，而他们的背后作一个更大的圈，女人和孩子们坐着，唱着《国殇》的歌。小南一郎和这些先行研究者略有不同，以《九歌》诸篇解为神已附体的巫或者将要迎神的巫与合唱队的对唱。对《国殇》，他认为14句以

---

① 《楚辞集注》之《少司命》注。《楚辞辩证》卷上也有“九歌诸篇，宾主彼我之辞，最为难辨”之语。

② 陈本礼《屈辞精义》卷五，王国维《宋元戏剧史》（商务印书馆1934年）第一章；铃木虎雄《支那文学研究（支那文学研究）》（弘文堂书房1925年）第一章。

③ 青木正儿《支那文学芸術考（支那文学艺术考）》中《楚辞九歌の舞曲的結構（楚辞九歌的舞曲性结构）》（弘文堂1942年）。开明版《闻一多全集·神话与诗》之《九歌古歌舞剧悬解》（上海开明书店1948年）。另外《闻一多全集》五《楚辞编·乐府诗编》（湖北人民出版社1993年）收录和开明版全集里的同一文章，并将作者手稿整理后作为“附注”添加其后。

前是战士灵魂的独唱，15 句以下是合唱。[1] 再仔细看歌辞，可见 1 到 10 句为死者灵魂用第一人称歌唱自己激烈战斗的状况，11 到 14 句表现灵魂寻找回家的路而彷徨的悲叹，这四句与前面十句连在一起可以看做灵魂自述，15 句以下表明对死者勇武刚强的赞美。因而以末尾四句为镇抚亡灵者向灵魂表达的言词是比较妥当的。

小南氏指出："战死者本应成为护国的鬼魂给敌国带来灾害，但如我们在殷代的卜辞中所看到，在中国古老的祖灵观念里，死者却往往会选择最亲近的人来作祟。"他举出战国末年的秦将军白起直到六朝还被害怕的一个例子，因为人们相信白起将军死后还要率领部下让各地蔓延着传染病。可见如果不进行恰当的祭祀，战死者将会带来如此巨大的恐怖。

三

（一）

尽管那样，铙歌中能否包括镇抚英灵祭祀的歌呢？在讨论《战城南》的歌辞以前，我们先整理一下关于对汉铙歌本质的争论。学界历来对汉铙歌的探讨频繁错综，这是因为《宋书·乐志》所说汉铙歌为军乐的说法与十八曲的歌辞内容不符合。针对这一问题学界大致有以下几种说法：一、汉之军乐只取十八曲的声而不计其辞。二、原作已经不存，现存歌辞是汉代的拟作。三、本来是汉代的杂曲，沈约在编纂《宋书》时将当时残留的一些歌辞收集起来统一冠以铙歌之名，等等。[2] 赵敏俐在一一指出这些说法各自含有的问题之后提出以下六点：[3] 一、天子宴乐群臣。二、日常的娱乐。三、由传统的振旅凯乐引申为用于军中道路，赐有功之诸侯；并用于某些功臣的丧葬仪式上。四、册立帝王皇后的某些仪式。五、宗庙食举。六、宴请、赏赐外宾。清代以来学界都认为铙歌十八曲产生于西汉。赵敏俐同意这一

---

① 小南一郎《楚辞（楚辞）》中国诗文选六，筑摩书房 1973 年，第 48 - 52 页。

② 根据赵敏俐的整理（论文同第 5 页注①，第 38 - 39 页），一为清人朱乾（《乐府正义》）、庄述祖、张玉谷；二为王先谦，三为陈本礼。朱乾以外的著作参照篇末的"参考文献"。

③ 赵敏俐《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》，《文史》2002 年第四辑，第 40—42 页。

说法，但提倡从历史演变的角度来探索它和军乐的关系，指出在西汉没有规定鼓吹乐的用途，东汉明帝重新制礼作乐之后，应用范围逐渐缩小，仅限于“天子宴乐群臣”与“军乐”两项，也走了由俗变雅的道路，至汉末，魏和吴改编汉铙歌拟作军乐，后人遂把西汉的鼓吹乐也当做单纯的军乐。也就是说，汉铙歌内容的杂多性，是西汉时期其用途广泛的反映。

赵氏将铙歌研究的诸多问题整理得透彻，考证得精密，给我们甚多启发。但关于汉铙歌整体性质的考察仍有一些笔者不能同意之处。赵氏认为，社会各阶层运用鼓吹形式制作的一系列诗歌即汉铙歌，而反映世俗人情的后世的拟作，则继承汉铙歌的精神。可是从上举汉铙歌的用途来看，它主要用于国家的仪式和活动，即使用于“日常的娱乐”，赵氏所举的只是皇帝或皇族的例子。历来学界认为庶民阶层演唱铙歌的可能性非常大，因为他们认为其歌辞表达了庶民的感情。不过还没有发现关于庶民阶层将鼓吹铙歌用于日常娱乐的记载。

另外，上述的用途三说，鼓吹用于“赐有功之诸侯”。但增田清秀根据历史记载说：西汉时期鼓吹的使用者仅限于天子一人，下赐给功臣是从东汉和帝时开始的，而且那时也仅限于死后葬礼上。① 对用途三，赵氏举出汉章帝建初年间下赐班超鼓吹之事。但《后汉书·班梁列传》以及《东观汉记》中均作“假鼓吹幢麾”，并非“赐”而是用“假”字。《后汉书》卷八十五《东夷传》曰：“先人武帝灭朝鲜，以高句骊为县，使属玄菟，赐鼓吹伎人。”又《汉书》卷九十六《西域传》曰：“元康元年，（龟兹王）遂来朝贺，王及夫人皆赐印绶，夫人号称公主，赐以车骑旗鼓歌吹数十人。”对归属于汉朝的异国君王赐以鼓吹。与此相比，《太平御览》卷五百六十七曰：“《晋中兴书》曰：汉武时，南平百越。始置交址、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧，凡七郡。立交州刺史。以州边远，山粤不宾，宜加威重，故刺史辄假节，七郡皆加鼓吹。”《北堂书钞》卷一三〇注引《晋中兴书》中为“以州边远，宜振威重。七郡皆假以鼓吹。”对“鼓吹”用的是“假”字。对治理边境的刺史和将军予以借用鼓吹，班超也是这例子。可见“赐”和“假”有明显区别。

---

① 增田清秀《楽府の歴史的研究（乐府的历史性研究）》（创文社 1975 年），69 页。参照第 9 页注①和第 16 页注①。

西汉昭帝时，韩延寿僭位越分因而被处以弃市之刑，其罪状之一就是使用鼓吹。[①] 据上述历史记载可推想西汉时期铙歌的主要功能即显耀国威，对其使用严格限制，刺史和将军也只能代替皇帝在边境用鼓吹振威，并不可能私有。社会各阶层如何用鼓吹来娱乐并产生各种歌辞呢？

在铙歌十八曲现存的歌辞中，含义比较明晓的是表达女子热烈恋情的《有所思》和《上邪》，以及游子思乡的《巫山高》。其余诸篇无一不难解，从中仅仅看得出其似乎与宴请、卤簿等有相关之处，但找不到能显示其用途的线索。即使我们了解铙歌应用的实况，还不能消除其用途和歌辞之间的乖离。[②] 而且其中似乎包括恋歌和思乡之歌，我们还不能判断它是否开了东汉世俗乐府之先例。研究古代文学时，不应该过分依靠我们的文学常识。尽管拟作从铙歌衍生出来，我们应该考虑本歌和后世的拟作在完全不同的世界观和文学观之下产生的可能性。以往铙歌研究是否依据阅读后代文学时的观点来考察汉铙歌的歌辞？因而《战城南》作为英灵镇抚之歌来试读，不可说是无意义。以下我们回到对《战城南》的解释上。但关于哪一句歌辞被谁演唱的考证，只在设想为其起源的祭祀形态中讨论，不针对其作为铙歌歌唱的情况。

（二）

首先想要指出的是，这首歌辞随着换韵，叙述立场有明显的变化。3至6句是第一人称，1、2句和7到10句是站在客观立场上的描述。笔者认为第三句是死者的自述。因而从1到10都可以作为死者讲，但1、2句和7到10句作为镇抚英灵的主祭者歌唱，或者别于死者又别于主祭者的合唱队的歌来考虑似乎更有道理。7水深激激和8蒲苇冥冥两句，让人想起九歌《湘君》中的“石濑兮浅浅，飞龙兮翩翩”。前后有对情人表达怨恨的两个句子：“恩不甚兮轻绝”和“交不忠兮怨长”，

---

① 《汉书》卷七十六《赵尹韩张两王列传》：“延寿衣黄纨方领，驾四马，傅总，建幢棨，植羽葆，鼓车歌车（孟康曰，如今郊驾时车上鼓吹也）。”第3214页，北京，中华书局，1962。

② 《宋书·乐志》和《乐府诗集》卷十六引《古今乐录》说，汉代宗庙食举乐另外有十多首，(其中一部分曲名和铙歌重复)，而作为“汉鼓吹铙歌”有另外四首存名。但现存歌辞只有铙歌十八曲。

浅滩流水、漂流龙船在其中似乎稍显突兀。小南一郎认为，前后两句是迎神的巫唱歌，而中间这两句（“石濑兮浅浅，飞龙兮翩翩”）则是合唱。[①]“冥冥”一词，如曹植《三良诗》中哀悼为秦穆公殉葬的三个臣子，说“长夜何冥冥，一往不复还”，往往用于思念死者的诗文中。《战城南》的这一词也令人想象死者灵魂漂游的无边无际的昏暗。至于各家见解不一致的第4句之“豪”，本文采用闻一多“嚎”的说法。之所以要招呼乌鸦“嚎哭”，是因为当时乌鸦都无声。只听见水声[②]和失去主人的马悲鸣，在这种情形下，乌鸦无言啄着死尸的肉，是一幅怎样悲惨的景象呢。而对如此状况，死者自身无可奈何，故有“为我谓乌”之语。

以下来看分歧最多的第11、12句。对“梁”字，本文顺从余冠英之说解释为表声字。其理由之一是因为以“梁”字释为实字之说均不能令人信服，二是因为“筑室”这个词有值得注意的用例。关于一，《乐府诗集》卷十九引陈代的《古今乐录》说：“乐人以音声相传，训诂不可复解。凡古乐录，皆大字是辞，细字是声，声辞合写，故致然尔。”学界认为汉铙歌难解的原因之一，是因为这种“声辞合写”的情况，将一些难读字解释成为“声”。余冠英和中华书局版《乐府诗集》把《巫山高》篇中的两个“梁”字也释为表“声”的词。

关于二，“筑室”这一词见于楚辞《九歌·湘夫人》：

筑室兮水中，葺之兮荷盖。荪壁兮紫坛，匊芳椒兮成堂。

“在水中筑室，用荷叶盖屋顶，以荪草饰室壁，累紫贝为前庭，布香椒于堂上。”以下还继续描写用各种香草、香木以及白玉装饰起来的“室”。王逸在这里加注说，“屈原困于世，愿筑室水中，托附神明而居处也”。但根据小南一郎的解释，这里列举香草、珍宝来描绘“室”的精美，和《招魂》中列举宴享、歌舞等的欢乐来引诱魂魄降临的歌辞有同一的结构。小南氏认为《湘夫人》的这些句描述巫引诱神，并将

---

① 书同第7页注①，24页。小南一郎指《国殇》15句以下皆为合唱，不设想主祭者的立场，但认为合唱队执行镇抚英灵的任务。

② “水深激激”的激激，有水清澈的样子、水急流的样子和形容水声者三种解释，参看参考文献中所举丸山茂的论文。

其召入祭殿中。[1] 青木正儿认为是祭祀者和湘夫人，近人林河认为是男神湘君和女神湘夫人，在“室”中开始同居。[2] 总之，以上诸说中“室”解释为祭祀中为了招神而修建的一个设施。

《楚辞》中的“筑室”只有这一例，汉铙歌十八曲中还有一例，即在《战城南》前面的《翁离》篇（或言是《拥离》之误）中。其辞曰：“拥离趾中可筑室，何用葺之，蕙用兰。拥离趾中。”全篇仅此几句。闻一多指出，这里“筑室”以及用香草装饰“室”的行为，和《湘夫人》酷似，它很可能也是祭神的歌，只是后文可能散佚了。[3]

《楚辞·招魂》，先召唤游离的灵魂回到家来，以后描写为迎接灵魂回来而准备的精美的故居以及在这里举行盛大的宴享和歌舞等种种欢乐。在其起首处也有“室”：

> 魂兮归来，入修门些。工祝招君，背行先些……魂兮归来，反故居些。天地四方，多贼奸些。像设君室，静闲安些。

在故居的“室”中安放了被招魂的人的“像”，等待着其灵魂归来。《战城南》的“室”是否也有同样的意义？楚辞《湘夫人》中的“筑室”，是在祭祀活动中为了招来神灵而特别修建的房屋，那么在镇抚英灵的祭祀中，为了迎接战死者的灵魂是否也要修建“室”，主祭者呼唤他们的灵魂回到这里来？所以本文认为11、12句是主祭者的咏唱：“梁筑室，何以南梁何北”，即“已经为你们修建好了房屋，你们为何还要往南去往北去”之意。因为灵魂将往何处漂游我们无法知道，所以《招魂》开头就先歌唱东西南北、天上地下，均是很难停留的恶地，

---

① 书同注第7页注①，36页。

② 青木正儿《新积楚辞（新释楚辞）》（春秋社1957年）55页。林河《九歌与沅湘风俗》（三联书店上海分店，1990年）164页。

③ 参考文献中列举的闻一多著作。“筑室”之语见于《小雅》的《斯干》、《小旻》和《大雅》的《緜》中。《斯干》是庆贺周王室宫室筑成的歌，《緜》是歌颂古公亶父建国伟业的歌，都在具体的建筑工事开始之前，有“似续妣祖，筑室百堵”（《斯干》）和“曰止曰时，筑室于兹”（《緜》）之语。由古注综合可见，这里的筑室并不光是指宫室的建筑而是包括宗庙建设等为国家奠基的行为。而《小旻》中的“如彼筑室于道谋”，正因为筑室是重要的事业，所以向过路的人咨询筑室这种疏忽就会受到批评。

而召唤灵魂回来。藤野岩友将这种形式称为“大扫除型”。列举故居的美观、宴享和歌舞的欢乐来引诱灵魂是《招魂》的基本结构，与此相同，向四方呼唤也是招魂歌不可缺少的一个因素。① “何以南（梁）何北”虽简略却遵循了这一形式。

笔者认为13句“禾黍而获君何食”也同样是对死者灵魂的召唤。“谷物已经收获完了，这里有丰富的食物可以供奉给你。尽管如此，你为什么还要游走别处呢，你究竟要吃什么呢?”②《招魂》中也用宴飨和美酒来招灵魂。田仲一成指出，孤魂令人害怕的原因是它们不能受到子孙的祭祀而饥饿彷徨，因而给孤魂提供食物、解除其饥饿是英灵祭祀中不可缺少的礼仪。③

14句“愿为忠臣安可得”，应该认为是在11到14句这一韵中唯一一句死者的言词。“室”筑好了，食物也齐备了。但死者还希望被认定为“忠臣”。死者独白的第6句和第14句都用反问说法来表达，更富深意。从第15句到结尾都承接14句的意思而来，主祭者再次对死者说：“你们确实是良臣。我们都思念你们。早上出去作战而夜晚无归的勇士们啊!”“忠臣”有为国捐躯之意，而“良臣”则更强调贤良、贤能的一面。严格地说这二者不一样，但这里用两个词似乎在意义上没有区别。因为其重点明显是在作为“臣”被认同这一点上。④

以上我们将《战城南》试读作为死者的灵魂与镇抚他们的祭祀者之间进行的对话，其难以理解之处大致可以获得顺畅的解释。如果说这首歌起源于英雄镇魂的祭祀，那么它与前文举出的《国殇》篇又具有很大的区别。即《战城南》缺乏激烈的战斗描写。小南一郎说：“为了镇慰作祟的灵魂，最好的办法是以他们战死的场景制作歌谣在舞台上演出。”田仲一成又说：“为了镇抚战死的灵魂而再现演出战斗情景的祭祀仪式中，发展出了以历史上有名的英雄人物为主人公的英雄镇

① 藤野岩友《中国の文学と礼俗（中国的文学和礼俗）》，角川书店1976年，54页，83页。

② 《汉语大词典》“而”项说：“用在主谓之间以强调主语，含有竟然、却之意”，这里的“而”当为此意。

③ 书同第5页注②，第7页。

④ 下面两例也能说明“忠臣”和“良臣”意思大致相同。“忠臣立君朝，正色不顾身”（《乐府诗集》卷五十三，傅玄《晋鼙舞歌》明君篇），以及“本支同中岳，良臣安四方”（《乐府诗集》卷五十四，周舍《梁鞞舞歌》明君曲）。

魂剧。"① 那么缺乏战争场面的《战城南》，是否源于一种特殊的祭祀呢？我们的看法如下：英雄镇魂的祭祀，由 A. 战斗的再现；B. 漂游死魂的悲叹；C. 死者的救赎三个部分组成。在《国殇》的歌辞中，1-10 为 A，11-14 为 B，15 以下为 C. 这样的结构虽然模糊但仍然大致可以分辨。在这里最富有发挥多彩描写的可能性，无论作为歌谣还是作为演剧都容易独立成形的部分是 A。但有时候，有些祭祀中，死者（就是其附体依凭的巫）以 B 部分的死者心情表现得非常出色。请求乌鸦不要啄食我的尸体的歌辞，就给人们留下强烈的印象，于是只由 B 和 C 部分组成的《战城南》被传唱不衰。基于祭祀英灵的《战城南》当然举行再现战斗的礼仪，但离开祭祀独立地演唱时，已变为只由 B 和 C 两部分组成。从六朝到唐代《战城南》拟作的大部分都只由 A（勇敢的战斗情景）而成。从此可见源于祭祀发生歌谣时，一般来说采用其一部分，因而往往其原有的祭祀意义越来越模糊。在此一点上《战城南》可视为与后代拟作同样的例子。冈村贞雄认为，在汉代古乐府中，托鸟兽草木以言志的寓言性歌谣屡见不鲜，如《乌生》、《双白鹄》、《蝴蝶行》、《枯鱼过河泣》等。②《战城南》是与楚辞有多方关联的招魂歌，让乌鸦登场而产生颇能引人注目的歌辞。由此也可以说是汉代歌谣代表之一。

四

下面关于英灵镇抚的祭祀究竟在什么情况下举行，对国家来说有什么意义的问题，我们举出一个史料来说明。魏人缪袭奉命改制汉代的鼓吹铙歌，制作了追述魏朝开国史和功业的十二支乐曲。③《宋书·乐志》将其歌辞作为魏鼓吹曲收录，其中改编《战城南》为第六曲《定军功》，是曹操破邺城的赞歌，对原《战城南》的理解没有可资帮

---

① 小南注书同第 7 页注①，第 36 页。田仲注书同第 5 页注②，第 21 页。

② 冈村贞雄《古楽府の起源と継承（古乐府的起源与继承)》，白帝社 2000 年，137 页。

③《乐府诗集》卷十八中记载魏鼓吹曲制作的情况："《晋书·乐志》曰，魏武帝使缪袭造鼓吹十二曲以代汉曲。"但现存的《晋书·乐志》中记述"及魏受命改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉"。全十二曲中第十首述文帝受命的《应帝期》和第十二首述明帝改元的《太和》，都描述曹操死后发生的事件。

助之处。这一点前文已有论述。但是根据汉代的《翁离（拥离）》改编的第五曲《旧邦》，《宋书·乐志》说“言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏死亡士卒也。”歌辞如下：

旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如摧。兵起事大，令愿违。博求亲戚，在者谁。立庙置后，魂来归。

这里咏唱曹操在其旧邦谯举行对战殁兵士的灵魂召唤并镇抚的祭祀活动。《三国志·武帝纪》中有如下记载：

七年春正月，公军谯，令曰：“吾起义兵，为天下除暴乱。旧土人民，死丧略尽，国中终日行，不见所识，使吾凄怆伤怀。其举义兵已来，将士绝无后者，求其亲戚以后之，授土田，官给耕牛，置学师以教之。为存者立庙，使祀其先人，魂而有灵，吾百年之后何恨哉！”

建安五年冬，曹操在官渡大破袁绍，中原基本在握。在官渡之战一年多之后，曹操在谯驻军，为战死而无后代的兵士们从亲戚中挑选继承者，保证他们的生活，为那些有子孙的兵士建庙，让其后人能够祭祀祖先。这些内容，正好可以和《旧邦》中“博求亲戚”和“立庙置后”的歌辞相照应。这些都是为了防止战死者变为无人祭祀的孤魂而采取的措施。《三国志》里虽然没有明确的记载，但可以推想这时也要进行招魂和英灵镇抚的祭祀。《旧邦》没有换韵，也没有死者与主祭者对话的结构。虽然有“魂来归”这样的句子，但全篇不应当解为祭祀主持者的咏唱。和魏鼓吹曲的其他各曲一样，诗人以下令制作歌曲的君王的口吻，唱出君王的心事。比如“旧邦萧条，心伤悲”之句，就和曹操在谯所下的令相应合，表现为政者看到人民的惨状而在内心涌起的悲哀。

魏鼓吹曲，从描写汉末乱世，曹操为救天下而起兵的《初之平》①开始，继之以《战荥阳》、《获吕布》、《克官渡》等歌颂战胜的歌曲，最后以祝福文帝即位的《应帝期》和庆贺明帝改元的《太和》来结尾。它是一组表现魏朝开国史的套曲。其中包括《旧邦》一首，由此可见在国

① 《宋书》作“初之平”。《乐府诗集》从《晋书》作“楚之平”。

家的意义上，英灵祭祀的举行比得上战胜顽敌。并且如史书所载，魏鼓吹曲就是改编汉铙歌而作。这些事实有力地说明《战城南》起源于英灵祭祀，同时也能帮助我们更好地理解汉铙歌的性质。

《国殇》和《战城南》让我们听到死者的怨嗟之声，给以甚为凄惨的印象。但闻一多在考察《国殇》的戏剧结构时提到“男子们跳着祝胜的舞蹈”。即使其歌词说“严杀尽兮弃原野”，如此祭祀应该只在取得胜利的情况下才可以举行。其所属的集团如果受到严重打击而溃败，死者的灵魂就得不到安抚和超度，将永远地成为游魂野鬼。因此，关于招勇士的灵魂回故国，并给予他们房屋、食物以及良臣的名号等内容的歌唱，将会给奔赴战场的战士们鼓舞士气，让他们奋起作战。《战城南》以往被释为“诅咒战争，感叹世乱”，比起这种说法来，作为英灵祭祀歌的解释更符合军乐的定义。那么包括这样歌辞的汉铙歌，其性质究竟如何？

《三国志·吴志》卷四中记载东汉末年到三国的动乱时期在交州各郡大显威势的士燮兄弟的事迹。他们兄弟出入之时，仪仗、随从都极其盛大，车骑相连，箫笳交相演奏、鼓吹高鸣。于是当地的蛮族把他们的车围住，对他们焚香礼拜的经常有数十人。① 这一记载从侧面反映了鼓吹给予人心的感受力。士燮兄弟祖籍本在山东，王莽之时避乱逃到交州。其兄弟尤其是士燮宽容笃实，以对《左传》的修养而在中原闻名。天下大乱之时能保持其辖区内和平安定，使交州成为许多士人的避难所，因此获得称赞。② 如前文所述，汉代对归属汉朝的异国君王赐以鼓吹，也对治理边境的刺史和将军等予以借用。士燮兄弟的行为，与其说是奢侈，更可以说是因为他们熟知鼓吹在异民族统治上发挥的效果而特意采取的行动。不过这种效果，是否单单只对异民族才能发挥？

增田清秀根据《西京杂记》和《晋书·舆服志》的记载考察天子的卤簿中鼓吹如何加入的问题。根据增田氏的说法，汉代最大规模的大驾，是用南越产的大象驾的象车作先导，象车上有十三名伶人演奏鼓吹。并

① 《三国志·吴志》卷四：“燮兄弟并为列郡，雄长一州，偏在万里，威尊无上。出入鸣钟磬，备具威仪，笳箫鼓吹，车骑满道。胡人夹毂焚烧香者常有数十。”要注意的是，在汉末大乱的情况下，他们才能随意使用鼓吹。

② 《三国志》，第49卷，第1192页，北京，中华书局，1959。

在天子所乘凤凰车的前后，总计有八十一辆车和近二百名伶人随行。[①] 这对当时观看的人来说是前所未有的奇观。而从举行者来说，这种活动具有一个重要的功能，即以穷奢极侈来引人入胜，让他们体会到活在强国的自豪感。天子宴乐群臣、给功臣送葬、皇帝皇后的册立仪式、欢迎外国使节等，史书所说演奏汉铙歌的场景都是要让与会者感受到汉王朝的无上的威仪，并产生归属于汉朝的心情。在交州，卤簿的豪奢和铙歌的震响合在一起，使蛮族就像遇见神明那样感动又敬畏，这样的感受，大概对汉帝国的所有臣民来说都是共通的。而且对他们而言，铙歌具有异民族所不能感受的深层力量，那就是从歌词中获得的。

汉铙歌里意思明晓的几首歌，乍看吟咏世俗之情，和魏代以后各王朝的鼓吹曲相比，汉铙歌似乎更多民众性。我以为其原因不是在于汉代庶民用鼓吹曲制作世俗之歌，而是因为通过铙歌对帝国产生归属感的对象，首先是普通的民众百姓。《战城南》所要超度的就是无名兵士的魂魄，也可以说明这一点。汉铙歌编制的目的是在国家举行的大规模活动中使用，使广大百姓万众一心归属于汉帝国。秦朝仅仅十五年的短命而终，因而西汉几乎是中国最初出现的大帝国，国家形态根本改变了，将从前属于诸国的人民都变为汉臣民就是国家当务之急。我们认为汉铙歌是为完成这个任务而编制。其中可能包括以鼓舞士气的军歌为其前身的几首歌。但铙歌之所以称为军歌的理由，是否因为所有的歌曲都用雄壮的军乐曲调来演奏？当时国家为了团结民众为国战斗，向人民夸示巨大财富的同时，炫耀武力也是不可缺少的。国家形象的这方面是否主要由曲调来塑造？汉铙歌是为了掌握百姓而编制，后来开始运用于宫中的仪式。如这样考虑的话，其用途和歌辞之间的乖离现象就可以得到一定程度的解释。《上邪》、《有所思》、《巫山高》等似乎表达恋情和乡愁的歌，有可能是为了达到这一目的而采用的铙歌。[②] 但对汉铙歌各曲的考察要慎重。如前所述，汉铙歌之一《拥离》

---

① 书同第8页注①，56-60页。增田认为《西京杂记》中记载的可能是东汉明帝时期的大驾，并说此前也可以一直追溯到西汉武帝时期，当时天子的卤簿有相当大的规模。另外增田指出卤簿中使用的鼓吹是没有歌词的李延年的《新声十八解》，但尚无确证。笔者认为，由于本文中后述的理由，天子的卤簿却是演奏汉铙歌的好机会。

② 王运熙的《汉代鼓吹曲考》认为，从《汉书·礼乐志》记录邯郸鼓员、淮南鼓员的人数之事来看，《上邪》、《有所思》等可能原本是地方民歌而被铙歌借用。见《复旦学报》（人文科学版）1957年第一期，以及《乐府诗述论》，第222页，上海，上海古籍出版社，1996。

的歌辞，就和《湘夫人》非常相似。汉铙歌的大部分都或多或少和祭祀有关，而其在整体上和楚辞《九歌》类似的同时，又增加如《战城南》中的“乌”那样汉代特有的因素。

当时统一国家的出现不可等于单纯的诸国合并。从前隔开各国的边界不是空间中随意划的线条，它使各国形成了性质不同的领域。这是因为各国都有各自的神，以及与神密切结合的历史和生活。为了把诸国人民改变为汉臣民，统治者应该提供汉帝国固有的信仰体系。夷狄传来的胡笳鸣响，异国的奇珍绚丽夺目，然而歌辞则咏唱与山川鬼神和祖先灵魂的交流。只有如此，《战城南》所表明的国家对灵魂救济的负责，才能使人心安抚，而团结为一体。① 汉铙歌呈现出一个光芒四射的国家形象，使人民满怀喜悦地承认并归属于这个国家。以魏为首的几个王朝也用汉铙歌的旋律制作新歌，其理由也正在于此。魏鼓吹曲保存英灵祭祀的歌，但没有祭祀神的歌，而是歌颂自己王朝的开国史，构筑一个全新的国家形象。尽管如此，当使用一个古老的旋律咏唱时，他们的新歌却多少带上了一些神话的色彩。关于这个问题将在别稿讨论。

参考文献：

郭茂倩《乐府诗集》，中华书局版 1979 年。

冯惟讷《古诗纪》，《嘉靖本古诗纪》，日本汲古书院 2005 年。

庄述祖《汉鼓吹铙歌曲句解》，引自谭仪《汉铙歌十八曲集解》，艺文印书馆《百部丛书集成》1966 年。

陈本礼《汉诗统笺》，静嘉堂文库藏写本。

陈沆《诗比兴笺》，中华书局 1957 年。

王先谦《汉铙歌释文笺证》，艺文印书馆 1974 年。

张玉谷《古诗赏析》，《汉文大系》第十八卷所收，日本富山房 1914 年。

闻一多《乐府诗笺》，开明版《闻一多全集·诗选与校笺》所收，上海开明书店 1948 年。

---

① 《上邪》、《有所思》虽然历来被看做恋歌，但其中的女性形象非常积极热烈，只见于《诗经》而后世诗歌中完全不存。据此情况来考察，它们也可能源于祭祀女神的歌。

余冠英《乐府诗选》，人民文学出版社 1953 年。以及《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社 1957 年。两书关于《战城南》的解释大致相同。

《两汉文学史参考资料》，北京大学中国文学史教研室选注，中华书局 1962 年。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社 1984 年。

丸山茂《灘鐃歌『戦城南』集积（汉铙歌〈战城南〉集释）》，《研究纪要》日本大学文理学部人文科学研究所 38 号，1989 年。

注：本文最初以《漢鐃歌『戦城南』に関する一考察》为题目在《松浦友久博士追悼記念中国古典文学論集》（日本研文出版社 2006 年 3 月）中登载。后来加以补充和修改，翻译成中文，2006 年 12 月，在北京大学举行中日学者六朝文学研讨会上发表，并在研讨会论文集中收录。登在《乐府学》之际，再稍加修改。

作者简介：户仓英美，女，日本东京大学文学部教授。

论《江南》古辞——乐府诗中的明珠

◇范子烨

（北京，中国社会科学院文学研究所，100732）

提　要：通过对《江南》古辞的全面考察，本文认为它在“原生态”的状况下具有特殊的实用功能，同时又是爱情的隐语和谑辞，而叠唱与相和是其最基本的歌唱方式。它不仅是我国古代乐府文学中《采莲》诸曲和在文坛上竞相绽放的“莲花文学”的鼻祖，而且还是孕育诸多“《江南》体”诗歌的母体，对后世的诗人产生了深远的影响。

关键词：《江南》古辞　原生态　相和曲　《江南》体

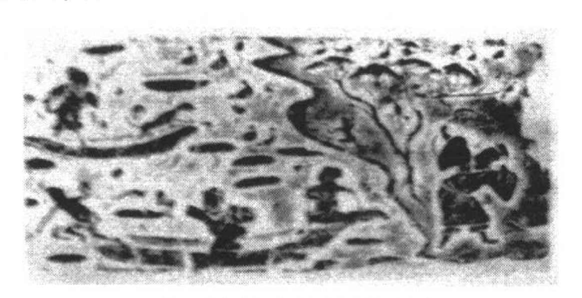
江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首著名的《江南》古辞自汉代以来就一直传唱不已——从峨峨的廊庙，到扰扰的闾里，从旖旎的南国，到辽阔的中原，《江南》的歌音袅袅余回，不绝如缕。作为一首歌诗，它生动地表现了我国古代长江两岸人民水乡生活的一个侧面，而歌诗的语言则以回还、往复为最基本的艺术特征，具言之，即通篇每句都含有一个“莲”字，后五句每句诗前四字相同，末尾一字不同，从而形成了谐谑、生动的艺术风格。这首带有浓郁江南风味的歌诗，犹如一颗玲珑、璀璨的明珠，自其产生之日起，便照灼了浩荡神州的艺苑，泽润了东方古国的诗坛，虽大化流衍，人世代谢，而其光彩与魅力未尝稍衰。故就其影响而言，在我国中古时期的民歌中当推为第一。兹讨论如下，以就教于海内外之方家。

劳动与习俗：《江南》古辞的实用功能

在我国古代，采莲既是一种生产劳动，也是一种生活习俗。在诗

骚当中，我们看不到莲花的形象，也看不到采莲活动的踪影。在现存的汉代以及汉以前的文献中，《江南》古辞是唯一的一篇专门歌咏采莲的篇什。而据出土的文物，我们的先民在汉代就已经开始采莲的生产劳动了（如下图所示）。①



汉画像砖《采莲图》拓本

从六朝时代开始，采莲劳动又逐渐被扩大为一种生活习俗乃至游戏活动，一直延续到明清时代（因此，本文从古代文献中摄取有关莲花和采莲的材料并不限于六朝）。

《江南》古辞作为一首“原生态”民歌的歌词，同其他某些原始的艺术形式一样，亦具有其实用的功能。在我国古代，采莲通常是一种群体性的劳动。劳动的主体一般都是年轻的女子和男子。我们看清朱彝尊《曝书亭集》卷二《采莲曲》：

> 采莲女，两桨桥头去，锦石清江日落时，罗裙玉腕花深处。采莲童，素舸游湖中，江讴越吹歌未歇，朱唇玉面来相逢。共道江南可采莲，湖中莲叶已田田。……白露初看翠盖飘，秋风渐见红衣落。横塘灯火采莲归，隔浦歌声听已希。云间月出开烟树，惟见沙明白鹭飞。

诗中描写采莲女与采莲童的歌声，缅邈而悠长，在横塘灯火的映照下，更显得凄迷动人。古时的采莲人尤以年轻的女子居多。宋郭茂倩《乐府诗集》卷五十《清商曲辞》载唐张籍《采莲曲》：

---

① 转引自袁行霈《中国文学概论》，第165页，北京，高等教育出版社，2006。我国四川省德阳县和新都县都出土过以采莲为主要内容的汉代画像砖，有关描述还可以参看张永鑫《汉乐府研究》，第221页，南京，江苏古籍出版社，1992。

秋江岸边莲子多，采莲女儿凭船歌。青房圆实齐戢戢，争前竞折荡漾波。

明高棅《唐诗品汇》卷四十二载唐刘方平《采莲》诗：

落日清江里，荆歌艳楚腰。采莲从小惯，十五即乘潮。

这两首诗中的采莲人都是少女。但无论男人，还是女人，采莲人大都是晨出暮归。唐王昌龄《采莲曲》三首其一：

吴姬越艳楚王妃，争弄莲舟水湿衣。来时浦口花迎入，采罢江头月送归。

唐僧齐己《采莲曲》：

越溪女，越江莲，齐菡萏，双婵娟。嬉游向何处，采摘且同船。浩唱发容与，清波生漪涟。……薄暮归去来，苎罗生碧烟。

唐阎朝隐《采莲女》：

采莲女，采莲舟，春日春江碧水流。……薄暮敛容歌一曲，氛氲香气满汀洲。

唐王勃《采莲归》：

采莲归，绿水芙蓉衣。秋风起浪凫雁飞。……采莲歌有节，采莲夜未歇。正逢浩荡江上风，又值徘徊江上月。……

在采莲的过程中，采莲人既要用力去撑船，又要在停船的间歇里以轻盈的动作迅速地采摘莲子和藕等等，可见这虽然是比较简单的水上作业，却存在着一定的危险（如落水、翻船等等）。所以，对采莲人来说，保证人身安全是最为重要的。梁简文帝《采莲曲》：

晚日照空矶，采莲承晚晖。风起湖难度，莲多摘未稀。

在傍晚斜晖的映照下，人们不停地采莲，此时晚风骤起，湖水难渡，然而青莲堪摘，极为诱人，所以人们愿意继续冒险劳作。而在一望无边的田田的荷叶和艳丽的荷花的汪洋之中，采莲人彼此间很容易失去联系。王昌龄《采莲曲》三首其二：

荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。

在池中采莲尚且如此，在江湖中采莲，就更容易迷失了！唐崔国辅《采莲曲》：

玉溆花红发，金塘水碧流。相逢畏相失，并著采莲舟。

“畏相失”是采莲的女孩们共同的心理。唐戎昱《采莲曲》二首其一：

虽听采莲曲，讵识采莲心。漾楫爱花远，回船愁浪深。烟生极浦色，日落半江阴。同侣怜波静，看妆堕玉簪。①

这种采莲、寻美的过程，同时也伴随着危险，而回船浪深，烟生极浦，必有同侣为伴，才能安全返回。隋炀帝《望江南》：

湖上女，精选正轻盈。犹恨乍离金殿侣，相将尽是采莲人，清唱谩频频。②

采莲人的频频清唱，既是娱乐，也是彼此间保持联系的一种方式。同时，歌唱带来的快乐可以消减劳动过程的疲劳，祛除重复劳动的单

---

① 以上作品，从王昌龄《采莲曲》三首其一至本诗，并见《乐府诗集》卷五十《清商曲辞》。

② 明冯惟讷《古诗纪》卷一百三十。本文征引古籍文献不注明版本者，皆为文渊阁《四库全书》本。

调，刺激劳动者的兴致，增添水上作业的勇气。

《江南》古辞并非泛泛地歌咏采莲，我们推测它实际上可能还描写了一天采莲劳动的全过程。它是以中、东、西、南、北的顺序来写的，但实际的采莲劳动的顺序是中、东、南、西、北。我们试将这首歌诗拆分开来，并结合唐人陆龟蒙的《江南曲》五解①和清人彭孙贻的组诗《江南可采莲五绝句各以一句为题》② 对它加以解读。

“江南可采莲，莲叶何田田”。从江北眺望江南，弥望的是田田的莲叶，层层叠叠的莲叶在江南构成一个醒目的区域。显然，诗中的主人公并非江南的居民。晋傅玄《莲歌》：“渡江南，采莲花。芙蓉增敷，晔若星罗。绿叶映长波，回风容与动纤柯。”③ 梁刘孝威《采莲曲》：“金浆木兰船，戏采江南莲。莲香隔浦渡，荷叶满江鲜。”④ 《江南》诗中的采莲人是从江北渡江而来的，他的目的地就是江南的这个莲花密布的开阔区域，采莲船从北部驶入其中心位置，采莲的劳动就从这里开始。

“鱼戏莲叶间”。采莲人首先在这里发现了游戏的鱼儿，这可能是听觉中的物态。陆龟蒙《江南曲》第一解：“鱼戏莲叶间，参差隐叶扇。鸡鶒鸊鹈窥，潋滟无因见。”彭孙贻《鱼戏莲叶间》：“采莲惊游鱼，叶动花零乱。棹入花中央，萍开鱼不见。”此时晨光未明，眼前的景色幽静而朦胧。鱼、鸟因为采莲船的驶入而受惊，但随即藏匿起来，继续着它们的酣梦。梁简文帝集《乌栖曲》其一：“芙蓉作船丝作绋，北斗横天月将落。采莲渡头碍黄河，郎今欲渡畏风波。”⑤ 可见古时的采莲活动往往在黎明前就开始了。

“鱼戏莲叶东”。采莲船移到了采莲区的东部。陆龟蒙《江南曲》第二解：“鱼戏莲叶东，初霞射红尾。傍临谢山侧，恰值清风起。”彭孙贻《鱼戏莲叶东》：“日出渌波底，荷花影许长。游鱼美朝旭，吹沫溅红妆。”此时朝霞初起，万物生辉，清风徐徐，日照绿波，鱼儿开始活跃起来。

“鱼戏莲叶南”。采莲船移到了采莲区的南部。陆龟蒙《江南曲》第四解：“鱼戏莲叶南，欹危午烟迭，光摇越鸟巢，影乱吴娃楫。”彭

① 《乐府诗集》，第26卷，第390页，北京，中华书局，1979。

② 《茗斋诗·乐府》，见《四部丛刊》本《茗斋集》。

③ 明冯惟讷《古诗纪》卷三十二《晋第二》。

④ 《乐府诗集》，第50卷，第731页，北京，中华书局，1979。

⑤ 《乐府诗集》，第48卷，第695页，北京，中华书局，1979。

孙贻《鱼戏莲叶南》："花正日卓午，荷盖车轮开。群鱼聚池面，为有熏风来。"中午时分，在水波折射的迷乱的光影之中，荷花绽放，如同车轮，群鱼游戏，聚集在水面，沐浴着骄阳。

"鱼戏莲叶西"。采莲船移到了采莲区的西部。陆龟蒙《江南曲》第三解："鱼戏莲叶西，盘盘舞波急。潜衣曲岸凉，正对斜光入。"彭孙贻《鱼戏莲叶西》："才送夕阳流，隔花新月上。疑见垂钩人，触波生碧浪。"夕阳向水面倾洒着它的一抹斜辉，暗暗的凉意也从水面浮起，一弯新月，半遮半掩，欲露还羞，游戏的鱼儿仿佛在和水波共舞。

"鱼戏莲叶北"。采莲船移到了采莲区的北部，并且由此驶出。陆龟蒙《江南曲》第五解："鱼戏莲叶北，澄阳动微涟。回看帝子渚，稍背鄂君船。"采莲人慢慢远离了田田的莲叶，而俯视水中，但见鱼儿戏耍，澄洁的阳光在潋滟的水波中浮荡。彭孙贻《鱼戏莲叶北》："噞喁曲池阴，背日花未放。翻盆夏雨来，荷开尽南向。"采莲人回到家中，看到在曲池中上下拍浮的鱼儿，盛夏里薄暮时分的一场急雨倾洒下来，使得曲池中的荷花都朝着南方开放，他的心绪不禁又飞到了江南。

陆龟蒙和彭孙贻是非常了解采莲劳动的诗人，他们的这两组诗不仅是受《江南》古辞影响的产物，同时也是对《江南》古辞的形象演绎。所以，我们可以对这首歌诗另为别解如上。当然，此诗中、东、西、南、北的铺排描写在其他民歌中也出现过（参见下文注中所举《木兰诗》等作品），但其歌咏与实际的采莲过程如此暗合，恐怕不是偶然的。

隐语与戏谑：《江南》古辞的情感表达

《江南》古辞是一首美丽的歌诗。对于此诗的意蕴，前人有不同的看法。一般认为它表现了采莲的人们对芳晨丽景的赞美和进行采莲劳动时的愉悦。《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞一》在《江南》诗题下引《乐府解题》曰："《江南》古辞，盖美芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文'桂楫晚应旋'，唯歌游戏也。"梁启超称《江南》古辞：

> 这歌像是相和歌中最古者，所以各书论及相和歌历史，便首举之。歌辞也不见什么特别好处，但质朴得有趣。①

---

① 《中国之美文及其历史》，第59－60页，北京，东方出版社，1996。

罗根泽也有类似的看法：

> 此种歌词，并无深思奥义，盖为顽童嬉戏时之自然歌唱。以作风论，似乎发生时期较早。①

这首歌诗确实“质朴得有趣”，是一种“自然歌唱”，然而这仅仅是它表层的意义。其实我们品读《江南》古辞时所产生的第一感觉在于诗中对游鱼戏水那活泼而灵动的艺术描写，而其“深思奥义”也正在于此。具言之，即《江南》古辞中的“莲”和“鱼”具有特殊的双关与象征意义，那就是青年男女之间相思相恋的情怀。② 清张玉谷曰：

> 不说花，偏说叶，叶尚可爱，花不待言矣。鱼戏叶间，更有以鱼自比意。③

张氏已经看到了“鱼”和“人”的关系，而闻一多对此则进行了更为深刻的揭示：

> 在中国语言中，尤其在民歌中，隐语的例子很多，以鱼来代替“匹偶”或“情侣”的隐语，不过是其间之一。时代至少从东周到今天，地域从黄河流域到珠江流域，民族至少包括汉、苗、瑶、僮，作品的种类有筮辞、故事、民间的歌曲和文人的诗词

① 《乐府文学史》，第33页，北京，东方出版社，1996。

② 鱼的形象已见于《诗三百》。《小雅·南有嘉鱼》写宴会上食用的鱼，《国风·陈风·衡门》也以“食鱼”作为比兴，而《小雅·鱼藻》则描写了游鱼戏水的情景：“鱼在在藻？有颁其首。…… 鱼在在藻？有莘其尾。…… 鱼在在藻？依于其蒲。”类似的描写也见于《小雅·正月》：“鱼在于沼，亦匪克乐。潜虽伏矣，亦孔之照。”这些诗句虽然过于呆板，但无疑开《江南》古辞“鱼戏”描写之先声。清陈祚明《采菽堂古诗选》称《江南》古辞：“排演四句，文情恣肆，写鱼飘忽。较《诗》‘在藻’、‘依蒲’尤活。”陈氏通过比较，准确地捕捉到了它的艺术特质。转引自北京大学中文系《两汉文学史参考资料》，第509页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉代乐府笺注》，第3卷，北平清华园，我辈语丛刊社，1933。

——这是它出现的领域……

《江南》古辞是他列举的重要例证之一，他说：

> "莲"谐"怜"声，这也是隐语的一种，这里是鱼喻男，莲喻女，说鱼与莲戏，实等于说男与女戏，上引郑众解《左传》语……可供参证。唐代女诗人还是此诗的解人，鱼玄机《寓言诗》曰："芙蓉叶下鱼戏，䗖蝀天边雀声，人世悲欢一梦，如何得作双成?"薛涛得罪了元稹后，献给稹的《十杂诗》之一，《鱼离池》曰："戏跃莲池四五秋，常摇朱尾弄银钩，无端摆断芙蓉朵，不得清波更一游。"①

① 《说鱼》，《闻一多全集》，第3册，第231－252页，武汉，湖北人民出版社，1993。在该文中，他还列举了《左传·哀公十七年》的例证："卫侯贞卜，其繇曰：'如鱼竀尾，衡流而方洋……。'"此文下他复加按语说："疏引郑众说曰：'鱼劳则尾赤，方羊游戏，喻卫侯淫纵。'以鱼的游戏喻卫侯的淫纵，则鱼是象征男性情偶的隐语。"他又说："正如鱼是匹偶的隐语，打鱼、钓鱼等行为是求偶的隐语。""以烹鱼或吃鱼喻合欢或结配。""另一种更复杂的形式，是除将被动方面比作鱼外，又将主动方面比作一种吃鱼的鸟类，如鸬鹚、白鹭和雁，或兽类，如獭和野猫。"至于"用鱼来象征配偶"的原因，他认为主要在于"它的繁殖功能"，"在原始人类的观念里，婚姻是人生第一大事，而传种是婚姻的唯一目的"，"种族的繁殖既如此被重视，而鱼是繁殖力最强的一种生物，所以在古代，把一个人比作鱼，在某一意义上，差不多就等于恭维他是最好的人，而在青年男女间，若称其对方为鱼，那就等于说：'你是我最理想的配偶！'""文化发展的结果，是婚姻渐渐失去保存种族的社会意义，因此也就渐渐失去繁殖种族的生物意义，代之而兴的，是个人享乐主义，于是作为配偶象征的词汇，不是鱼而是鸳鸯、蝴蝶和花之类了。"

闻一多的观点为现代学者所认同。如郑文说："本曲通过劳动情歌，显出劳动青年对生活的乐观态度。音响轻快，形象鲜明，宛然一幅采莲欢乐图画。分别而言，则前三句叙事，不说花，只说叶，叶已可爱，花更可知。鱼戏莲间引起下文四句的热闹场面。结构紧密，颇为生色。至于运用谐音与省借，特别具有特点：用莲谐怜，怜有爱意，是'可采莲'的意思就是可以找到可爱的人。叶是偞的省写，也可以说是偞的借字。偞本轻丽之貌，这里指的轻丽之人。莲叶即怜偞，那么也就是可爱的轻丽之人了。古时用鱼作为男女相爱以称对方的象征廋语。末四句可能是和声，但所写的鱼戏于莲叶的四周，表现了追逐者的众多与活跃。后来的吴声歌曲，仿佛在这里可以看出它们的影子。"见《汉诗研究》，第69页，兰州，甘肃民族出版社，1994。

由此可知，《江南》古歌乃是表达爱情的一种隐语和谑词，这是其深层的文化意义。我们先看“莲”、“怜”谐音的问题。案《乐府诗集》卷四十四晋宋齐辞《子夜四时歌·夏歌》：

朝登凉台上，夕宿兰池里。乘月采芙蓉，夜夜得莲子。

青荷盖渌水，芙蓉葩红鲜。郎见欲采我，我心欲怀莲。

“乘月”二句和“郎见”二句，足以说明“采莲”的特殊寓意。实际上，在六朝文化的旖旎和风流中，莲花具有特殊的象征意义，那就是爱情。“莲”字与“怜”字谐音，属于同音异字的双关语。① 因此，美丽的“莲”作为青年男女痴情相爱的代语大量地出现在吴歌之中，②《乐府诗集》卷四十四晋宋齐辞《子夜歌》：

高山种芙蓉，复经黄蘖坞。果得一莲时，流离婴辛苦。

我念欢的的，子行由豫情。雾露隐芙蓉，见莲不分明。

遣信欢不来，自往复不出。金铜作芙蓉，莲子何能实。

寝食不相忘，同坐复俱起。玉藕金芙蓉，无称我莲子。

更足以证明“莲”与爱的关系。《乐府诗集》卷七十二所著录的乐

---

① 根据现代修辞学的研究，双关属于积极修辞的一种技巧。陈望道说：“双关是用了一个语词同时关顾着两种不同事物的修辞方式。”从“双关语词对于表明主意的语词的关系”的角度出发，他将双关分为音类同，音、形类同和音、形、义类同三个类型。对于《乐府诗集》清商曲辞中吴声歌曲和西曲歌之双关语，他做了认真的分析，并指出，“借来做双关的都是歌者当地所见得到的事物，如藩篱、梧桐、芙蓉、莲藕、蚕丝、布匹之类”，“借来做双关的也是歌者当时所见得到的事物”，“最初用这辞法，都是即物抒情的”。见《修辞学发凡》，第 96 - 103 页，上海，上海教育出版社，1976。该书于 1932 年由上海大江书铺初版，为我国现代修辞学的奠基之作。此后，萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》对于六朝民歌双关的修辞艺术进行了深入的探索，该书于 1944 年由重庆中国文化服务社初版。在以上二家的基础上，王运熙将吴声西曲中的双关语分为同音异字、同音同字以及同音异字、同音同字兼有的混合双关语三种类型。他指出，“谐音双关语，委实是吴地歌谣的最大特色”，因而对吴歌的这种特色详加阐发。见其《论吴声西曲与谐音双关语》一文，《乐府诗述论》，第 111 - 127 页，上海，上海古籍出版社，1996。

② 与“莲”有关，“藕”（谐“偶”）也是吴歌中的一个重要的双关语，详见前注王运熙的文章；另如下文所引梁武帝《春歌三首》其一亦是其例。

府古辞《西洲曲》就是以莲喻爱，借莲写爱的巅峰之作：

采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。

在连续的六句诗中一连出现六个“莲”字（全诗凡三十句），可称为《江南》古辞的余绪。作为劳动者的思想感情总是与劳动本身以及实际生活中的美好事物紧密相连的。“吴歌的产生地域江南，是莲花最繁盛的园地，从汉乐府古辞《江南可采莲》直到后来无数的《采莲曲》，在在都低徊于这江南的名花；而吴歌的内容，十九又吟咏男女的互相怜爱；即景生情，从‘莲’到‘怜’，从‘莲子’到‘怜子’，正是极其自然的联想。”① 案《玉台新咏》卷十梁武帝《春歌三首》其一：

江南莲花开，红光覆碧水。色同心复同，藕异心无异。

因此，在六朝时代，莲花就成为爱情之花。② 其次，我们再看“鱼”作为隐语的文化象征问题。《乐府诗集》卷四十五《欢闻变歌六

① 王运熙《论吴声西曲与谐音双关语》一文之附说二《论“莲”、“怜”相谐的普遍》，《乐府诗述论》，第131页。

② 在佛教文化系统中，莲花作为佛教的“教花”，具有特殊的象征意义。明唐文凤《题青莲宇为性空上人作》：“莲居淤泥内，不受淤泥污。譬如圆通性，略无挂碍故。……莲叶何田田，莲蕊何娟娟。见莲即见佛，慕佛非慕莲。瓣瓣露慈容，朵朵含至性。影摇晓日移，质濯秋波净。有香复有色，香色本非真。欲知无尽意，悟此有漏因。”见《梧冈集》卷一。在六朝时代，佛教的昌炽，使人们对莲花更为关爱，所以在这一时期，以莲花和采莲活动为题材的文学作品大量涌现。清严可均《全梁文》卷三十四所载江淹《莲华赋》云：“冠百草而绝群，出异类之众伙，故仙圣传图，英隐流记，一为道珍，二为世瑞。发青莲于王宫，验奇花于陆地。”所谓“道珍”和“世瑞”足以代表时人对莲花的一般看法。又同书卷十八梁元帝《荆州长沙寺阿育王像碑》论佛法之广大，有曰：“盖闻璇玑玉衡，穹昊所以纪物；金版玉文，淳精所以播气。何则？咸秩社首，义尽于寰中；铸鼎冯翊，未穷于系素。况复道冠万灵，理超千圣，智周十地，行圆四等，变海成苏，移山入芥；钵锋广说，藕丝见道，……却望五津，距青莲之涧；傍临三天，带明月之流。”案，“钵锋”乃“针锋”之讹。所谓“藕丝”、“青莲”者，在六朝民歌及文人诗中多为爱情之代语，梁元帝的许多作品都有类似的表达；而在这篇碑文中，莲花的形象似乎被洗尽凡尘，进入了一个空明的佛光胜境。

首》其三：

张罾不得鱼，鱼不橹罾归。君非鸬鹚鸟，底为守空池。

这里以渔者比喻情郎，以“鱼”比喻情郎的意中人，其寓意十分明确，亦可视为闻氏之说的一个旁证。《江南》古辞在循环往复的歌咏框架中，纳入了具有双关意义和隐语特点的自然之物——“莲”和“鱼”，以人的“采莲”和“鱼”的戏水，含蓄地表达着青年男女的爱慕与相思，风格谐谑而生动。《诗·国风·郑风·溱洧》曰：“洧之外，洵吁且乐。维士与女！伊其相谑，赠之以芍药。”《江南》古辞正是古代青年男女表达爱情的谑词——这是在其劳动习俗背景下的实用功能之外的另一层文化意义。

叠唱与相和：《江南》古辞的歌唱方式

清王夫之《诗经稗疏》卷四论《周颂》曰：

《周颂》多不用韵者，升歌之诗，一唱三叹。唱者，字也；叹者，音也。于韵无字，于字无韵，而抑以瑟浮其声，则韵寄于瑟，犬音不和，此之谓矣。汉乐府《江南可采莲》犹存此意。

王氏之所言，正是《江南》古辞作为歌诗的艺术特点。对于它的这种特点，今人也多有阐述，如余冠英说：“‘鱼戏莲叶东’以下可能是和声，‘相和歌’本是一人唱，多人和的。”[①]林庚说：“《相和曲》是一种可以和唱的短歌。……《江南》一首尤其最可以说明《相和曲》的情况……这前面三句是歌者独唱的，这后四句就是属而和的了。”[②]陶光说：“诗中东、西、南、北并列，极易流于呆板，但此歌如此铺排，却显得文情恣肆，极为生动，从而充分体现了歌曲反复咏唱，余味无穷之妙。这是继承了《诗经》的优良传统。”[③]而王传飞在讨论相和唱奏

① 转引自《两汉文学史参考资料》，第509页，北京，中华书局，1962。

② 《中国文学简史》，第94－95页，北京，北京大学出版社，1995。

③ 《汉代乐府民歌〈江南〉的艺术特色》，《汉魏六朝诗歌鉴赏集》，第42页，北京，人民文学出版社，1985。古代的民歌经常叙述人物行动的方位。如《木兰诗》写木兰：“东市

方式与歌辞语言的复叠现象时指出："在具体的歌诗演唱中，因曲调、音乐旋律特点和情感表现的不同，相和的具体位置、具体形式和特点也会灵活变化，没有固定统一的模式。"他将现存的汉魏歌词划分为四种类型，其中第二种类型是"同一句式略变个别字眼在一个部位上多次和唱"，他说：

> 最有代表性的就是相和曲中的《江南》古辞。……后四句叠唱叠和，只是变换了一个方位词。至于具体的合唱情形，可能是众伎同声，连续和唱；也可能是分成四个不同的合唱声部各唱一句，同时合唱。王汝弼先生则推测："前三句当系唱词，后四句当系和词。和词可能是按东西南北四个不同的方位，由四个人轮唱。"①可备一说。这样的演唱形式也影响到了《江南》歌辞独特的用韵，唱辞三句，"莲、田、间"成韵，是句句押韵；和辞四句，则"西、北"成韵，是隔句韵。总之，通过多重叠唱相和，营造了飘忽灵动、欢快热闹的演出效果。如果换是文人徒诗，当不会有此朴拙而略显"罗嗦"的语言现象。②

这些解说都有助于我们理解《江南》古辞。但是，《江南》古辞的歌唱方式应当有廊庙之音和闾里之音的差别。具言之，它在宫廷中被演唱时，歌唱的方式可能比较固定、单一，而它在民间处于"原生态"时，歌唱的方式就可能比较多变、繁复。我推断"原生态"中的《江南》古辞至少可以有以下四种歌唱模式（实际上应该更多，每个采莲

买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭。"又如陶光文中所引清代民间诗人"篾进士"在送别图（该图以送清官薛知县离任为题材）上的题诗："东边一蓬杨柳树，西边一蓬杨柳树，南边一蓬杨柳树，北边一蓬杨柳树。任它绿柳千万条，哪能系得行人驻！山前鸣杜宇，山后鸣鹧鸪：一个叫'行不得也'，一个叫'不如且住'。"经常使用反复、重叠的艺术手法，以叙述故事发生的方位，蒙古族民歌也多有此种例证，见天鹰《论歌谣的手法及其体例》，第29页，上海，文化生活出版社，1955。陈望道论积极修辞，有一种修辞格称为"镶嵌"。他说："有时为要话说得舒缓些或者郑重些，故意用几个无关紧要的字来拖长紧要的字，我们可称为镶字。""至于嵌字，是故意用几个特定的字来嵌入话中，比较不容易用得自然，所以用处也就异常地少。"他认为《江南》古辞"东南西北"四字就是"嵌字"。见《修辞学发凡》，第166－169页，上海，上海教育出版社，1976。

①《乐府散论》，第46页，西安，陕西人民出版社，1984。

②《歌诗表演与汉、魏相和歌辞艺术新探》，吴相洲主编《乐府学》，第1辑，北京，学苑出版社，2006。

人以及每个采莲群体的歌唱可能都会有所不同)：

江南可采莲，莲叶何田田！鱼—戏莲叶—间。(歌者独唱)

鱼—戏莲叶—东，鱼—戏莲叶—西，鱼—戏莲叶—南，鱼—戏莲叶—北。(歌者相和)

江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏—莲叶—间。(歌者独唱)

鱼戏—莲叶—东，鱼戏—莲叶—西，鱼戏—莲叶—南，鱼戏—莲叶—北。(歌者相和)

江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲—叶—间。(歌者独唱)

鱼戏莲—叶—东，鱼戏莲—叶—西，鱼戏莲—叶—南，鱼戏莲—叶—北。(歌者相和)

江南可采莲，莲叶何田田！鱼戏莲叶—间。(歌者独唱)

鱼戏莲叶—东，鱼戏莲叶—西，鱼戏莲叶—南，鱼戏莲叶—北。(歌者相和)

在任何一种歌唱模式中，采莲人都可以不断发出带有准确方位词的歌音，你唱我和，你和我唱，相问相应，相应相答，这不仅可以实现其实际的“通讯功能”，亦可充分传达情侣戏谑的缱绻情思。根据我国现存的某些原生态民歌推测，采莲人在歌唱《江南》古辞时，对每个方位词可能要采取拖音（即拉长音）的处理方式，从而形成清歌缥缈、袅袅迂回的声乐艺术境界。鲍照《鲍参军集》卷一《芙蓉赋》写鱼戏莲叶的美景以及咏莲之歌的悠扬，有云：

树妖遥之弱干，散菡萏之轻荷。上星光而倒景，下龙鳞而隐波。戏锦鳞而夕映，曜绣羽以晨过。结游童之湘吹，起榜妾之江歌。

而清黄之隽《香屑集》卷十七《采莲棹歌》的描写更为动人：

千叶莲花旧有香，采莲一声歌态长。声中唱出缠绵意，慢逐

歌词弄小娘。

在“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”的自然画卷中，《江南》的歌声之美与采莲人的美以及荷叶田田、水天一色的自然美，交相辉映，真是美景无限，美不胜收，令人目眩神迷！而对纯真的爱情的含蓄表达，又为这首古歌平添了谐谑的艺术情调。郑振铎在论述六朝“新乐府辞”时指出：“人类情思的寄托不一端，而少年儿女们口里所发出的恋歌，却永远是最深挚的情绪的表现。若游丝，随风飘黏，莫知其端，也莫知其所终栖。若百灵鸟们的歌啭，晴天无涯，唯闻清唱，像在前，又像在后。若夜溪的奔流，在深林红墙里闻之，仿佛是万马嘶鸣，又仿佛是松风在响，时似喧扰，而一引耳静听，便又清音转远。……他们的歌声乃是永久的人类的珠玉。人类一天不消灭，他们的歌声便一天不会停止。”① 美丽的《江南》古辞也正是这样的珠玉。

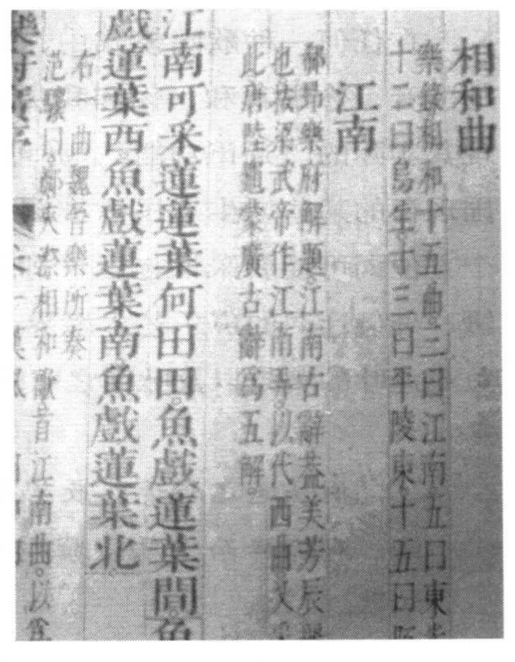
“《江南》声”：《江南》古辞的余响

《江南》古辞属于汉代旧曲，最早载于《宋书》卷二十一《乐志三》，题云《江南可采莲》（此后古代乐府学方面的著作多著录之，如下图所示）。

又《宋书》卷十九《乐志一》：

> 凡乐章古辞今之存者，并汉世街陌谣讴。《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属是也。吴哥杂曲并出江东，晋宋以来稍有增广。

而后世有的学者认为《江南》古辞产生在汉武帝时代，是当时乐府机关从吴、楚地区铎采的歌诗。如萧涤非说：



相和曲

江南

江南可采蓮蓮葉何田田魚戲蓮葉間

戲蓮葉西魚戲蓮葉南魚戲蓮葉北

清朱嘉徵《乐府广序》，康熙十五年（1676）清远堂刊本

① 《插图本中国文学史》，北京，人民文学出版社，1957年，第1册，第196页。

此篇首载《宋书·乐志》，《通志·相和歌》亦首列《江南曲》，以为正声。当为传世五言乐府之最古者，殆武帝时所受吴楚歌诗。西、北二字，古韵通，《楚辞·大招》："无东无西，无南无北。"是其证。①

这种观点当距事实不远。《江南》古辞作为歌诗，从汉魏到两晋甚至北魏，朝廷的乐府机关都曾经采用它。《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞一》：

《宋书·乐志》曰："相和，汉旧曲也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。"其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓"因弦管金石造歌以被之"者也。《唐书·乐志》曰："平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。"……其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。魏晋之世，相承用之。永嘉之乱，五都沦覆，中朝旧音，散落江左。后魏孝文宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐，相和诸曲，亦皆在焉。所谓清商正声，相和五调伎也。……又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，……

而《乐府诗集》卷第二十六《相和歌辞一》称《江南》为"魏、晋乐所奏"之曲，同书卷第七十四《杂曲歌辞》载沈约《乐未央》：

亿舜日，万尧年。咏《湛露》，歌《采莲》。愿杂百花气，宛转金炉前。

清陆世仪《思辨录辑要》卷三十五：

① 《汉魏六朝乐府文学史》第一章《两汉民间乐府》之《西汉民间乐府》，第62页，北京，人民文学出版社，1984。

商周雅颂朝庙之歌，象功昭德，光扬盛美，故能合洽神人，格于上下，垂典则为经制，汉以后郊庙之歌，但言鬼神祥瑞奇怪幽渺之谈，无关典要；至于朝享多采里巷讴谣，如《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之类，奏之金石，被之管弦，甚无谓也。

可见《江南》古辞确实是长期被用作廊庙之音的。六朝时代《采莲》之曲，亦有秦声的唱法。《乐府诗集》卷第七十四《杂曲歌辞》载江总《内殿赋新诗》：

遍着故人织素诗，愿奏秦声《采莲》调。

这种唱法为南北人士所共习。同书卷七十七《杂曲歌辞》施肩吾《古曲》五首其一："可怜江北女，惯唱《江南》曲。"亦可证明这一点。

梁刘缓《江南可采莲》诗曰："江南少许地，年年情不穷。"在长期持续的劳动习俗的支持下，在特殊的情感象征的诗意表达中，《江南》古辞在江南地区遂能以"原生态"的面貌广泛传唱，许多著名的诗人由此而对它格外关注。我们读谢灵运《道路忆山中》诗：

采菱调易急，《江南》歌不缓。①

李善注："《楚辞》曰：'涉江采菱发扬荷。'王逸曰：'楚人歌曲也。'古乐府《江南》辞曰：'江南可采莲。'"又谢灵运《山居赋》写备写江南之风物，有"蓹荇菱莲"之语，又谓"感《江南》之哀叹"，谢氏自注："《江南》是《相和曲》。"② 又如：

徒忆《江南》声，空录齐后瑟。方绝萦弦思，岂见绕梁日。（鲍照《登云阳九里埭》）（《鲍明远集》卷六）

悲发《江南》调，忧委子衿诗。（刘铄《拟行行重行行》）

---

① 萧统编，李善注《文选》，第26卷，第380页，北京，中华书局，1977。

② 《宋书》，第67卷，第1761页，北京，中华书局，1974。

荆姬《采菱》曲，越女《江南》讴。（王融《齐明王歌辞·采菱曲》）

秋云静晚天，寒夜方绵绵。闻君吹急管，《相思》杂《采莲》。（吴均《与柳恽相赠答》六首其六）

而诗人们或师其意，或用其语：

鱼戏新荷动，鸟散余花落。（谢朓《游东田》）①

易阳春草出，踟蹰日已暮。莲叶尚田田，淇水不可渡。……江上可采菱，清歌共南楚。（谢朓《江上曲》）

江南可采莲，莲生荷已大。旅雁向南飞，浮云复如盖。（陆厥《南郡歌》）

杜门清三径，坐槛临曲池。凫鹤啸俦侣，荷芰始参差。虽无田田叶，及尔泛涟漪。（陆厥《奉答内兄希叔》）

欲知故人者，江南共采莲。（吴均《答萧新浦》）

锦带杂花钿，罗衣垂绿川。问子今何去，出采江南莲。（吴均《采莲曲》）

菱花落复含，桑女罢新蚕。桂棹浮星艇，徘徊莲叶南。（梁简文帝《采菱曲》）

游鱼吹水沫，神蔡上荷心。（梁简文帝《纳凉诗》）

方游莲叶外，讵入武王舟。（陈张正见《赋得鱼跃水花生诗》）

莲摇见鱼近，纶尽觉潭深。（张正见《钓竿篇》）②

从这些风姿绰约的美丽诗句中，我们很容易发现《江南》古辞的踪影。

六朝时代的《采莲》、《采菱》和《棹歌》等歌曲，都源出于《江

---

① 萧统编，李善注《文选》，第22卷，第318页，北京，中华书局，1977。参见前引陶光之文。《全唐诗》卷一百三十六储光羲《钓鱼湾》："潭清疑水浅，荷动知鱼散。"又本于谢朓的这两句诗。

② 《文苑英华》，第210卷，第1040页，北京，中华书局，1966。关于张正见以上两首诗的讨论，可参看蒋寅《张正见诗考论》，未刊稿，2006年12月6－8日北京大学中文系："中日学者六朝文学学术研讨会"会议论文。笔者所举张正见描写"鱼"、"莲"的诗句，即由此文而发现。

南》古辞，它们的出现，更推动了这首歌诗的传播。郭茂倩说："梁武帝作《江南弄》以代西曲，有《采莲》、《采菱》，盖出于此。"[1]《乐府诗集》卷五十《清商曲辞》载梁武帝《江南弄七首》，其《采莲曲》解题引《古今乐录》曰："《采莲曲》和云：'采莲渚，窈窕舞佳人。'"梁武帝《采莲曲》曰：

游戏五湖采莲归，发花田叶芳袭衣，为君艳歌世所希。世所希，有如玉，《江南弄》，《采莲曲》。

显然，这首《采莲曲》也是相和曲，为吴声西曲之一种，其基本的曲制是"前有和，后有送"。[2] 梁元帝和陈后主也写过《采莲曲》，其曲制与此无异。又如梁昭明太子《江南弄》三首之《采莲曲》：

和云：采莲归，渌水好沾衣。

桂楫兰桡浮碧水，江花玉面两相似。莲疏藕折香风起。香风起，白日低，采莲曲，使君迷。[3]

《采莲》之歌常见于六朝诗人的歌咏，如逯钦立《梁诗》卷九何逊《寄江州褚咨议》诗："因君奏《采莲》，为余吟《别鹤》。"逯氏《陈诗》卷八江总《秋日游昆明池》诗："此时临水叹，非复《采莲》歌。"逯氏《北周诗》卷一王褒《和庾司水修渭桥》诗："空悦浮云赋，非复《采莲》讴。"《乐府诗集》卷五十六隋炀帝《江都夏》："还似扶桑碧海上，谁肯空歌《采莲》唱。"等等。

《采菱曲》的曲制与《采莲曲》相同，如《乐府诗集》卷五十《清商曲辞》所录梁武帝《江南弄》七首之《采菱曲》：

和云：菱歌女，解佩戏江阳。

江南稚女珠腕绳，金翠摇首红颜兴，桂棹容与歌采菱。歌采菱，心未怡，翳罗袖，望所思。

---

① 《乐府诗集》，第26卷，第384页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩语，见《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府诗集》，第50卷，第729页，北京，中华书局，1979。

但《采菱》之歌最迟在西晋时期就已经出现了，如晋张协《七命》："川客唱淮南之曲，榜人奏《采菱》之歌。"① 《文选》卷十二郭璞《江赋》："咏《采菱》以叩舷，傲自足于一呕。"《采菱》也是相和之歌。江淹的《采菱曲》即是描写菱歌之作。② 隋唐诗人犹存此风。《乐府诗集》卷七十七卢思道《采莲曲》："悬匏动清吹，采菱转艳讴。"《河曲游》："菱歌惜不唱，须待暝归时。"同书卷五十唐戎昱《采莲曲》二首其二："涔阳女儿花满头，毵毵同泛木兰舟。秋风日暮南湖里，争唱菱歌不肯休。"等等。

梁代羊侃（495－548）自造的《采莲》、《棹歌》两曲也很有新意。《梁书》卷三十九《羊侃传》：

> 侃性豪侈，善音律，自造《采莲》、《棹歌》两曲，甚有新致。姬妾侍列，穷极奢靡。……舞人张净琬，腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞。

案《乐府诗集》卷五十温庭筠《张静婉采莲曲》解题引《梁书》，"张净琬"作"张静婉"，且有"乐府谓之《张静婉采莲曲》，其后所传，颇失故意"三句，此当为郭茂倩所加之按语。而温庭筠《张静婉采莲曲》的开篇两句诗"船头折藕丝暗牵，藕根莲子相留连"，也颇有六朝风韵。所谓《棹歌》，如《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》所载沈约《江南曲》曰："棹歌发江潭，采莲渡湘南。"这种歌曲在江南地区也是非常流行的。

总之，《江南》古辞是六朝时代以莲花和以采莲活动为题材的音乐文学的鼻祖，尽管在它广泛流行之后，出现了一系列衍生品，它的特殊地位却是无可替代的。在帝王、太子乃至大臣、贵族们的共同参与下，此类歌曲的传播更趋活跃，它们既是受《江南》古辞影响的产物，也是增加《江南》古辞影响力的媒介。所以，我们在六朝以后的诗人的歌咏中，仍然能够不断听到《江南》古辞的余响。如《全唐诗》卷一百六十孟浩然《夜渡湘水》诗："客行贪利涉，夜里渡湘川。露气闻

① 《晋书》，第55卷，第1521页，北京，中华书局，1974。

② 《乐府诗集》，第51卷，第740页，北京，中华书局，1979。

芳杜，歌声识采莲。”而其诗意、语句为后代作品所袭用、融化者，更是屡见不鲜。《全唐诗》卷五百三十九李商隐《碧城三首》其二：“对影闻声已可怜，玉池荷叶正田田。”《乐府诗集》卷第五十《清商曲辞》鲍溶《采莲曲》二首其二：“采莲朅来水无风，莲潭如镜松如龙。夏衫短袖交斜红，艳歌笑，新芙蓉，戏鱼住听莲花东。”苏轼《东坡全集》卷七《菡萏亭》诗：“日日移床趁下风，清香不尽思何穷。若为化作龟千岁，巢向田田乱叶中。”元顾瑛编《草堂雅集》卷三吴克恭《莲叶何田田》：“莲叶何田田，田田生绿波，明朝大如盖，风吹将奈何。”同书卷十二卢昭《采莲曲六章》之《送苏彦章奉母归汴》诗：“江南可采莲，江北日复暮。”李孝光《五峰集》卷二《莲叶何田田》：“莲叶何田田，宛在水中央。别离不足念，亦复可怜生。莲叶何田田，见叶不见水。贫贱贫贱交，富贵富贵友。花生满洲渚，不复叶田田。持身许人易，将心许人难。”明胡奎《斗南老人集》卷二《江南可采莲》：“江南可采莲，中有木兰船。”孙蕡《西庵集》卷二《采莲曲》：“江南好采莲，莲叶何田田。鱼戏莲叶下，鸥飞莲叶边。莲叶莲花耀洲渚，桂楫兰桡下长浦。采莲采叶忘采花，隔水停船共君语。……郎心得似此明月，兼照莲花与莲叶。”黄佐《泰泉集》卷三《莲亭奉南渭王宴中》：“菀圆启瑶构，灵沼竞芳鲜。莲花何韡韡，莲叶何田田。”清毛奇龄《西河集》卷一百五十六《蓬池篇》：“蓬池渺渺耶溪边，耶溪美人齐种莲，莲花莲叶何田田。”凡此等等，简直不胜枚举。

“《江南》体”：《江南》古辞的余绪

在《江南》古辞的影响和滋润下，六朝诗坛出现了若干与其具有相同艺术特征的作品，这就是“《江南》体”。“《江南》体”包括两种类型。首先是严格的典型意义上的“《江南》体”：作品全篇的每一句诗都重复使用同一个字（重复使用该字的次数可多可少），即通过“复辞”的修辞手法结构全篇（详见下文），并由此使作品的风格形成浓郁的诙谐情调。如《陶渊明集》卷三《止酒》诗：

居止次城邑，逍遥自闲止。坐止高荫下，步止荜门里。好味止园葵，大欢止稚子。平生不止酒，止酒情无喜。暮止不安寝，晨止不能起。日日欲止之，营卫止不理。徒知止不乐，未知止利

已。始觉止为善，今朝真止矣。从此一止去，将止扶桑涘。清颜止宿容，奚止千万祀。

此诗（凡二十句）用二十个“止”字。逯钦立《梁诗》卷二十五载梁元帝《春日诗》：

春还春节美，春日春风过。春心日日异，春情处处多。处处春芳动，日日春禽变。春意春已繁，春人春不见。不见怀春人，徒望春光新。春愁春自结，春结讵能申。欲道春园趣，复忆春时人。春人竟何在，空爽上春期。独念春花落，还似昔春时。

此诗（凡二十四句）用二十三个“春”字。逯钦立《梁诗》卷二十四载梁鲍泉《奉和湘东王春日诗》：

新燕始新归，新蝶复新飞。新花满新树，新月丽新辉。新光新气早，新望新盈抱。新水新绿浮，新禽新听好。新景自新还，新叶复新攀。新枝虽可结，新愁讵解颜。新思独氛氲，新知不可闻。新扇如新月，新盖学新云。新落连珠泪，新点石榴裙。

此诗（凡二十四句）用二十九个“新”字。①《乐府诗集》卷第五十一《清商曲辞》所载鲍照《采菱歌》七首之七：

思今怀近忆，望古怀远识。怀古复怀今，长怀终无极。

这首诗在五言四句的艺术形式中连用五个“怀”字，另如蒋寅《金陵生小言》所述：

长沙窑出土瓷器所题唐诗，有云：“春水春池满，春时春草生。春人饮春酒，春鸟哢春声。”此诗敦煌残卷中两见，一云：“春日春风动，春来春草生。春人饮春酒，春鸟哢春声。”另一本第二句作“春山春水流”，第四句作“春棒打春牛”，仍为八“春”字，可谓“八春诗”。《全唐诗》卷二七四戴叔伦诗有《答崔法曹赋四雪》云：“楚僧蹑雪来招隐，先访高人积雪中。已别剡溪逢雪去，雪山修道与师同。”四句均嵌一“雪”字，故曰“赋四雪”，然则唐人固有此一体也。瓷器所题唐诗尚有“君生我未生，我生君已

---

① 关于以上三首诗以及下文所举庐山诸沙弥《观化决疑诗》的思想题旨和艺术特色，我将在《六朝“《江南》体”诗歌释证》一文中深入阐发之。

老。君恨我生迟，我恨君生老”一首，亦为此体。①

这些诗作皆为严格的典型意义上的“《江南》体”。其次是宽泛的非典型意义上的“《江南》体”：至少有三句以上（含三句）前后相连的诗句重复使用同一个字（重复使用该字的次数亦可多可少），即在作品中局部使用“复辞”的修辞手法，并由此使作品的风格带有某种程度的诙谐情调。如上文所引《西洲曲》有六句诗连用一个“莲”字，又如逯钦立《晋诗》卷二十所载庐山诸沙弥《观化决疑诗》：

谋始创大业，问道叩玄篇。妙唱发幽蒙，观化悟自然。观化化已及，寻化无间然。生皆由化化，化化更相缠。宛转随化流，漂浪入化渊。五道化为海，孰为知化仙。万化同归尽，离化化乃玄。悲哉化中客，焉识化表年。

此诗用十七个“化”字（分布在第四至第十六句中，全诗凡十六句）。《乐府诗集》卷第二十八汉乐府《鸡鸣》诗（全诗凡三十句）：

桃生露井上，李树生桃旁，虫来啮桃根，李树代桃僵。

一连四个“桃”字，读来饶有趣味。又如《乐府诗集》卷第二十五所载北朝民歌之杰作《木兰诗》二首其一（全诗凡六十六句）：

唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思？问女何所忆？女亦无所思，女亦无所忆。……

一连五个“女”字，突出了闺中女儿木兰谋划替父从军的心理过程。《鲍明远集》卷六《赠故人马子乔六首》其四：

种橘南池上，种杏北池中。池北既少露，池南又多风。

全诗凡十句，其中四句皆含有一个“池”字。谢晦（390－426）的《悲人道》：

悲人道兮，悲人道之实难。哀人道之多险，伤人道之寡安。②

---

① 蒋寅《金陵生小言》，第118－119页，桂林，广西师范大学出版社，2004。

② 《宋书》，第44卷，第1359页，北京，中华书局，1974。

谢晦的这首长篇骚体赋是他的绝笔。诗人感伤于人道的艰险，发出声声悲叹，前四句每句皆重复“人道”二字，令人愀然动容。《全唐诗》卷三百三十九韩愈《落齿》诗：

> 去年落一牙，今年落一齿。俄然落六七，落势殊未已。余存皆动摇，尽落应始止。忆初落一时，但念豁可耻。及至落二三，始忧衰即死。每一将落时，懔懔恒在已。叉牙妨食物，颠倒怯漱水。终焉舍我落，意与崩山比。今来落既熟，见落空相似。余存二十余，次第知落矣。倘常岁落一，自足支两纪。如其落并空，与渐亦同指。人言齿之落，寿命理难恃。我言生有涯，长短俱死尔。人言齿之豁，左右惊谛视。我言庄周云，水雁各有喜。语讹默固好，嚼废软还美。因歌遂成诗，持用诧妻子。

全诗凡三十六句，用十五个“落”字。又如《全唐诗》卷二百二十一杜甫《杜鹃》诗，其首四句（全诗凡二十八句）：

> 西川有杜鹃，东川无杜鹃，涪万无杜鹃，云安有杜鹃。①

凡此皆属于宽泛的非典型意义上的“《江南》体”。当然，我们对“《江南》体”之诗体概念做这样的界定是具有相对性的，因为即使是那些只有两句以下前后相连的诗句重复使用同一个字的作品，也有可能受到了《江南》古辞或者其他类似民歌的影响。但无论如何，这种诗体来自民歌，本文所谓“《江南》体”不过是此类民歌的代称而已。

“《江南》体”的形成与其运用的修辞手法是分不开的。宋吴曾《能改斋漫录》卷十“杜子美《杜鹃》诗用乐府《江南》古辞格”条曰：

> 王观国《学林新编》云：“子美《绝句》云：‘前年渝州杀刺史，今年开州杀刺史。群盗相随剧虎狼，食人更肯留妻子。’此诗

---

① 杨生枝说：“在相和曲中，《江南》可算是一篇道地的南方民歌……此歌不仅是赞颂江南之美景，而更重要的是歌颂江南人民采莲时的愉快情景。这首短歌质朴自然，杜甫的《杜鹃》首四句即拟此歌末四句；而此歌末四句很可能是数人和唱之声辞。”见《乐府诗史》，第74页，西宁，青海人民出版社，1985。《宋书》卷二十一《乐志三》载《白头吟》古词五解之第三解：“郭东亦有樵，郭西亦有樵。两樵相推与，无亲为谁骄。”其诗体形式与杜甫《杜鹃》诗相类，但明陈懋仁《藕居士诗话》卷二以为此“乃晋乐所加，以谐律非本词也”。

正与《杜鹃》诗相类，乃是一格。”……予尝以为王氏甚得之，但不曾援引古人为证。且乐府有《江南》古辞云：“江南可采莲，……鱼戏莲叶北。”子美正用此格。①

对吴氏所谓“《江南》古辞格”，清王尧衢也特别推崇：

田田，叶在水面也。江南之俗，采莲为戏，即其莲叶之浮水，群鱼之戏波，而叠语以咏叹之。存其章法，以见一格。②

而今人赵敏俐对“《江南》古辞格”作了更为详尽的分析：

在美丽的莲叶下，清澈的水中，鱼儿在忽东忽西忽南忽北地快乐嬉戏。它使诗人陶醉，情不自禁地发出赞语。整首诗给人的印象是那样明快清新，绝无一丝造作之痕。所以沈德潜在《古诗源》卷三中称赞它为“奇格”。奇在何处？用张玉谷《古诗赏析》的话说：“此《采莲曲》也。前三叙事，……诗旨已尽。后四，忽接上‘间’字，平排衍出东西南北四句，转见古趣。”……他所说的‘古趣’，我们可以从两个层次去理解。其一，此诗在描写客观景物时，由花叶之美，由鱼戏叶间来回往复的自由畅游来表现江南风光之美。荷叶青翠欲滴，水则清澈见底，嬉戏的鱼儿活泼可爱，这江南水上风光自然会使人留恋忘返。其二，自然风光与人的心境相衬，以鱼的自由欢乐暗示人的自由欢乐。……在这首采莲曲的表面的自然描写与自由抒情的风格里面，有着高度的艺术技巧。它的基础，是诗人能够在纷繁的自然界现象中观察事物和进行艺术提炼的能力，从而使他能够用文同白话式的自由语言，来描写客观世界的现实景象，同时也描绘出人的心灵。③

凡此诸家论《江南》古辞之修辞技巧，皆各有胜义，然而它的修

① 陶开虞说杜曰：“杜诗有率意为之，而后人不必效者，如咏杜鹃起四句云：‘西川有杜鹃……。’今人为之，成甚底语。”见清仇兆鳌《杜诗详注·附编》，第5册，第2340页，北京，中华书局，1979。

② 《古唐诗合解》卷一《古诗·相和曲·江南》。

③ 《两汉诗歌研究》，第179-180页，台北，文津出版社，1993。

辞技巧早已见于先秦时期的诗文。宋陈骙《文则》卷上曰：

文有交错之体，若缠纠然，主在析理，理尽后已。《书》曰："念兹在兹，释兹在兹，名言兹在兹，允出兹在兹。"《庄子》曰："有始也者，有未始有始也者，有未始有夫未始有始也者。"又曰："以指喻指之非指，不若以非指喻指之非指也。"《荀子》曰："不利而利之，不如利而后利之之利也；利而后利之，不如利而不利者之利也。"《国语》曰："成人在始与善。始与善，善进善，不善蔑由至矣；始与不善，不善进不善，善亦蔑由至矣。"《谷梁》曰："人之所以为人者言也；人而不能言，何以为人？言之所以为言者信也；言而不信，何以为言？信之所以为信者道也；信而不道，何以为道？"此类多矣，不可悉举，然取《庄子》而法之，则文斯邃矣。①

所谓"交错之体"，现代修辞学称之"复叠"。陈望道说："复叠是把同一的字接二连三地用在一起的辞格。共有两种：一是隔离的，或紧相连接而意义不相等的，名叫复辞；一是紧相连接而意义也相等的，名叫叠字。"②《江南》古辞所用的修辞手法是"复辞"，如《诗·小雅·谷风之什·裳裳者华》（四章，章六句）第四章：

左之左之，君子宜之。右之右之，君子有之。维其有之，是以似之。

在六句诗中用八个"之"字。《大雅·文王之什·绵》（九章，章六句）第四章：

乃慰乃止，乃左乃右。乃疆乃理，乃宣乃亩。自西徂东，周爰执事！

在六句诗中用八个"乃"字，而《国风·齐风》中的《还》（三

① 见郑奠、谭全基编《古汉语修辞学资料汇编》，第220－225页，北京，商务印书馆，1980。

② 见《修辞学发凡》，第169页，上海，上海教育出版社，1976。

章，章四句)，《猗嗟》（三章，章六句)，《国风·魏风》中的《十亩之间》每句都含有一个“兮”字。我们看《还》诗：

子之还兮，遭我乎猺之闲兮。并驱从两肩兮，揖我谓我儇兮。
子之茂兮，遭我乎猺之道兮。并驱从两牡兮，揖我谓我好兮。
子之昌兮，遭我乎猺之阳兮。并驱从两狼兮，揖我谓我臧兮。

又如《小雅·谷风之什》中的《北山》诗：

或燕燕居息，或尽瘁事国。或息偃在床，或不已于行。
或不知叫号，或惨惨劬劳。或栖迟偃仰，或王事鞅掌。
或湛乐饮酒，或惨惨畏咎。或出入风议，或靡事不为。

此诗凡三章，章四句，每句含有一个“或”字，《文则》卷下称之为“或法”。[①] 他说：“文有数句用一类字，所以壮文势，广文义也。然皆有法。韩退之为古文覇，于此法尤加意焉。”除“或法”外，他还列举了“者法，之谓法，谓之法，之法，可法，可以法，为法，必法，不以法，无法，而不法，其法，焉法，于时法，实法，曾是法，俟法，有若法，未尝法，斯法，于是乎法，有法，兮法，则法，然法，奚法，而法，方且法，似法，乎法，乃法，以之法，足以法，也法，得其法，以法，曰法，得之法，之以法，所以法，存乎法，莫大乎法，知所以法，矣法”等四十四法。陈氏《文则》一书素来被视为我国修辞学的鼻祖，[②] 其所谓诗文“数句用一类字”与“交错之体”，都属于“复辞”的修辞技巧。《江南》古辞继承了这种修辞技巧，而他的这种修辞手法、结构特点和风格特色又为后代某些作家作品所继承，因而产生了若干与之具有相同艺术风貌的诗作。基于对这三方面的文学要素以

① 韩愈《南山诗》亦用“或法”，全诗凡204句，其中有51句含“或”字（该字皆居诗句之首)，这些诗句或相连，或不相连，而大多数相连。

② 参见郑子瑜《中国修辞学史稿》，第157－177页，上海，上海教育出版社，1984。郑子瑜主编《中国修辞学通史》（隋唐五代宋金元卷)，第361－439页，长春，吉林教育出版社，1998。

及这种文学史实的考虑，本文特为提出“《江南》体”这一诗体概念。① 但是，先秦时期的诗文并非有意地使用“复辞”的修辞技巧以结构全篇，同时，那些诗文也并未因使用这种修辞技巧而形成谐谑的艺术风格，因此，本文仅仅视之为“《江南》体”的滥觞。

《江南》古辞首先产生在民间，由民间而升格，进入宫廷，同时，它作为原生态民歌的风采仍然被保存在江湖、巷陌。因此，《江南》古辞便同时具有了庙堂之音的尊严和民间音乐的鲜活这双重的文化属性，其特殊的生命力便根植于此。这种生命力在相当长的历史时期内一直被保持和延续着，由此便造就了这首歌诗在中国诗史上的不朽地位。“《江南》体”诗歌的出现，充分证明了这一点。明人王世贞曾经指出：“陶渊明《止酒》，用二十‘止’字，梁元帝《春日》用二十三‘春’字，鲍泉和至用二十九‘新’字，僧诗用十七‘化’字，一时游戏之语，不足多尚。”② 王氏发现了这四篇作品的共同特征，即通篇重复某一个字，他的目光是非常敏锐的，而《江南》古辞正是此类作品的母体。

从春秋时期到西汉时代，有将近五百年的文化断层。在此五百年间，《江南》古辞式的“原生态”歌唱寂然无闻。而就文化传播的一般规律而言，某种文化自身的实际存在总是比对于此种文化的文字记载要丰富得多。所以，我们既不能断言在此五百年间在我国民间没有《江南》式的歌唱，职是之故，尽管酝酿《江南》的土壤在长江流域，我们也就不能肯定在此五百年间在辽阔的黄河之滨绝对没有这样的歌音。③ 然而，对于文化的研究，我们只能就现有的材料来立论，而不能流于想象和假设，因为只有这样，我们才能不断增加对于那些邈远而丰富的实际的文化存在的认识。我们对某种文化的认识的深浅，应该

---

① 古人常常称某种修辞手法为“格”或“体”，如六朝吴歌常用双关语，宋邵彦材称之为“吴歌格”，谢臻又称之为“吴格”，明卓人月亦有“《子夜》体”的说法，见王运熙《论吴声西曲与谐音双关语》，《乐府诗述论》，第114页。尽管六朝民歌的风格由于运用这种修辞手法而受到一定的影响，但是，由于这种修辞手法并未涉及到作品的结构特征，所以不能以文体目之。

② 罗仲鼎校注，王世贞著《艺苑卮言校注》，第3卷，第147页，济南，齐鲁书社，1992。

③ 鲍照《鲍明远集》卷四《拟青青陵上柏》诗：“飞镳出荆路，骛服指秦川。渭滨富皇居，鳞馆匝河山。舆童唱秉椒，棹女歌采莲……”《全唐诗》卷一百二十八王维《莲花坞》诗：“日日采莲去，洲长多暮归。弄篙莫溅水，畏湿红莲衣。”可见北方中原地区亦有采莲和歌唱采莲的习俗。

是与有关此种文化的材料之多少成正比的。

附志:

在2006年12月6－8日北京大学中文系举办的“中日学者六朝文学学术研讨会”上，本文承蒙首都师范大学文学院邓小军、赵敏俐和左东岭三位教授的指正，谨此致以诚挚的谢意。

作者简介: 范子烨，生于1964年5月。黑龙江省嫩江县人。陕西师范大学博士（1994），哈尔滨师范大学硕士（1988），黑龙江大学学士（1985）。现为中国社会科学院文学研究所研究员。主要研究方向为中古文学与文化。主要著作有《中古文人生活研究》（济南：山东教育出版社，2001），《〈世说新语〉研究》（哈尔滨：黑龙江教育出版社，1998），发表学术论文多篇。

论唐乐府《白雪》歌的复与变

◇周仕慧

（北京，北京师范大学文学院，100875）

提　要： 在唐代《白雪》属于乐府古题，琴乐《白雪》成为文人“以诗入乐”的曲调来源。人们通过不同的方式为琴中曲填写曲辞。本文从唐乐府《白雪》歌的渊源、《白雪》歌的主题与创作方式、《白雪》歌的风格与琴乐的关系等方面论述乐府《白雪》歌的流传主要因其音乐曲调而并非乐府古题本事，《白雪》歌重声不重意，此乃乐歌表现形式及其主题内容复变的缘由。

关键词： 白雪歌　乐府诗　琴曲歌辞

宋郭茂倩《乐府诗集》卷五十七“琴曲歌辞”中收录《白雪》歌诗作品共有三首，齐徐孝嗣《白雪歌》、梁朱孝廉《白雪歌》、唐僧贯休《白雪曲》。除此以外，《乐府诗集》《白雪歌》“题解”中引用《唐书·乐志》曰：

> 高宗显庆二年，太常言《白雪》琴曲本宜合歌，今依琴中旧曲，以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又古今乐府奏正曲之后，皆别有送声，乃取侍臣许敬宗等和诗以为送声，各十六节。六年二月，吕才造琴歌《白雪》等曲，帝亦制歌辞十六章，皆著于乐府。①

文中提到的“御制《雪诗》”、“侍臣许敬宗等和诗”以及“帝（高宗）亦制歌辞十六章”等“皆著于乐府”。可见，这些诗歌都曾用作唐乐府《白雪》歌辞，配合琴乐演唱。

《白雪》属于乐府古题，《乐府诗集》收录了由齐梁到唐代的《白雪》歌辞。古题乐府歌诗的流传一般来说都有比较相同或者相近的题

① 《乐府诗集》，第57卷，第823页，北京，中华书局，1979。

意、题材、主题以及风格、体式等。因此，文人在古题乐府创作中也往往会注意到乐府诗题与歌诗内容相吻合的关系。然而，从《乐府诗集》所收录的《白雪》歌辞来看，这些乐府《白雪》歌诗的诗题与内容风格各有不同：齐徐孝嗣《白雪歌》、梁朱孝廉《白雪歌》都以白雪为喻体，其歌诗风格含蓄典雅、风流婉转。一写征夫怨妇的闺情相思，一写坎廪贫士的怅惘情怀。而唐僧贯休《白雪曲》中并不写白雪物象，而是直抒胸臆，言尽意尽，风格通俗近俚，表现在尘世中绝不同流合污的人格高调。从《乐府诗集》题解引用《唐书·乐志》中的情况来看，唐乐府中的《白雪歌》大概是君臣唱和的白雪咏物之作。此外，唐诗中还有七言歌行体以《白雪歌》名篇，除了写雪景雪意外还写人情人事，其体式和内容与乐府古题都有所区别。

由此引发一系列的问题：唐乐府中《白雪》歌究竟主题为何？唐显庆中，吕才为琴中旧曲《白雪》所编选的“御制《雪诗》”在宋郭茂倩编纂的《乐府诗集》并没有收录，那么，究竟是唐乐府中的《白雪歌》亡逸了，还是《乐府诗集》漏收了？又广为人知的岑参《白雪歌·送武判官归京》，既然以乐歌名篇，但为什么没有被视做唐乐府白雪歌辞？这些问题长期以来为乐府歌诗研究者所忽视。事实上，有关《白雪歌》在唐乐府中的流传和编录情况，散见于诸多文献却未曾有人仔细整理过。而乐府歌诗编辑和收录的确能反映乐府歌诗的创作方式与乐府主题变化的重要信息，此为治乐府歌诗者不可不注意之要项。下文以唐乐府中的《白雪》歌的复与变来具体说明二者的关系。

一、唐乐府《白雪》歌的渊源。《通典》卷一百四十五记载：“白雪，周曲也。平调、清调、瑟调，皆周房中之遗声也，汉代谓之三调。”① 可见，此曲流传已久。而乐府《白雪》歌的流传主要依据其音乐曲调而并非乐府古题本事，唐乐府《白雪》歌重声不重意，此乃乐歌表现形式及其主题内容复变的缘由。具体而言：

《白雪》为琴中旧曲，传为春秋时晋国师旷或齐国刘涓子作。《乐府诗集》“琴曲歌辞”中《白雪歌》“题解”：

> 谢希逸《琴论》曰：“刘涓子善鼓琴，制《阳春》《白雪》曲。《琴集》曰：“《白雪》师旷所作商调曲也。”《唐书·乐志》

---

① 《通典》，第145卷，第757页，北京，中华书局，1984。

曰："《白雪》，周曲也。"张华《博物志》曰："《白雪》者，太帝使素女鼓五十弦瑟曲名也。"①

郭茂倩这一段《白雪》解题引用了谢希逸《琴论》、《琴集》、《唐书·乐志》以及张华《博物志》中有关《白雪》的文献，但主要只是说明了器乐《白雪》曲的渊源。明梅鼎祚《古乐苑》卷三十一，《白雪歌》题解虽然抄录郭氏原文，提出了疑问：

张华《博物志》曰：……谢希逸《琴论》曰：……《琴集》曰：……《唐书乐志》：……以上各说不同。按，嵇康《琴赋》："扬《白雪》，发清角。"注止引宋玉，不复如前所云。②

他认为《文选》李善注嵇康《琴赋》："扬《白雪》，发清角"中对《白雪》题意的解释不同于郭氏所说，覆按《文选》卷十八嵇康《琴赋》"白雪"李善注：

宋玉对问曰：其为《阳春》、《白雪》。《韩子》师旷曰：清徵之声不如清角。③

由此可知，在《白雪》的流传中，声乐《白雪》歌也是广为人知的，《白雪》歌自春秋战国时期以来就是有名的民间乐歌。现存文献中有关《白雪》歌本事比较详细的记载见于刘向《新序》卷一，"宋玉对楚王问"，其中提到《白雪》歌"曲高和寡"的音乐风格：

楚威王问于宋玉曰：先生其有遗行邪？何士民众庶不誉之甚也？"宋王对曰："唯！然！有之。愿大王宽其罪，使得毕其辞。客有歌于郢中者，其始曰：《下里》、《巴人》，国中属而和者数千人，其为《阳陵》、《采薇》，国中属而和者数百人。其为《阳春》、《白雪》国中属而和者数十人而已也。引商刻羽，杂以流徵，

① 《乐府诗集》，第57卷，第823页，北京，中华书局，1979。
② 梅鼎祚《古乐苑》，第31卷，明万历十九年刻本。
③ 萧统编，李善注《文选》，第18卷，第257页，北京，中华书局，1977。

国中属而和者，不过数人。是其曲弥高者其和弥寡。”①

“《白雪》国中属而和者数十人而已”表明《白雪》的渊源不仅有郭茂倩解题中所追溯的单纯器乐《白雪》曲，也有故事传说中带音乐伴奏的声乐《白雪》歌。“引商刻羽，杂以流徵”即是指的此类艺术歌曲的调式特点，歌唱时要做到从第二度音“商”到第六度音“羽”再杂以第五度音“徵”的变换与协调，这不是众人能和的，故有“曲高和寡”之称。② 在宋玉《讽赋》：

臣援而鼓之，为《幽兰》、《白雪》（曲名取洁白之中，芬芳悦人以挑女也）之曲。主人之女……为臣歌曰：“岁将暮兮日已寒，中心乱兮勿多言。”臣复援琴而鼓之为《秋竹》、《积雪》（曲名取坚贞之节不为物移以自况也）之曲。主人之女，又为臣歌曰：“内怵惕兮徂玉床，横自陈兮君之傍，君不御兮妾谁怨，日将至兮下黄泉。”③

又司马相如《美人赋》：

臣遂抚弦为《幽兰》、《白雪》之曲。女乃歌曰：“独处室兮廓无依，思佳人兮情伤悲，有美人兮来何迟，日既暮兮华色衰，敢托身兮长自私。玉钗挂臣冠，罗袖拂臣衣。”④

都写到配合琴乐《白雪》歌唱的曲辞。其中“援而鼓之”、“援琴而鼓之”、“抚弦”等叙述表明：《幽兰》、《白雪》之曲，就是琴中旧曲《白雪》。又称“主人之女……为臣歌”、“女乃歌”，据《宋书·乐

---

① 赵仲邑注《新序详注》，第1卷，第25页，北京，中华书局，1997。

② 按：有关“引商刻羽，杂以流徵”的调式分析参见杨荫浏“歌曲中的调式变化”一条。《中国古代音乐史稿》，第74页，北京，人民音乐出版社，1981。

③ 宋玉《讽赋》，见章樵注《古文苑》，第2卷，第62页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

④ 司马相如《美人赋》。朱一清 、孙以昭《司马相如集校注》，第81页，北京，人民文学出版社，1996。

志》卷二十一“《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌”[①] 之语，则《白雪歌》大概相当于配合琴乐而唱的相和歌。故文赋中所录歌辞：“岁将暮兮日已寒，中心乱兮勿多言”、“独处室兮廓无依，思佳人兮情伤悲”等可以看做当时配合琴曲《白雪》演唱的歌辞，但是，大概由于这些歌诗都仅见于文人的辞赋作品，其歌唱的现实性并不确切，《乐府诗集》中并没有收录这些歌诗。尽管如此，《白雪》琴乐配辞而唱，并在社会生活中的广为流行是不可否认的。

今人许健《琴史初编》认为《白雪》是由歌曲演变为器乐作品的。琴曲源于琴歌，其主要曲调和民间歌曲、民间音乐保持密切联系。琴歌发展为琴曲，进一步发挥了乐器的表现性能，丰富并提高了音乐本身的艺术表现力。[②] 许健的观点解释了声乐《白雪》歌与琴乐《白雪》曲的关系，指出了《白雪》歌流传中音乐性能所起到的重要作用。但是，由于其论述过于简单和笼统，究竟没能说明《白雪》歌复变的具体情况。事实上，就唐代乐坛来说，琴中《白雪》的曲调在社会生活中流传甚广，《白雪》歌也不仅在民间乐坛上流行，甚至还被唐代宫廷编入乐府，显庆中成为固定的乐府曲目，并有文人倚曲撰写的乐府《白雪曲》。在《白雪》乐调表现形式的复变中，乐曲与乐歌的流传是一个相互影响的过程。相对而言，《白雪》曲的音乐性能起着主要的作用，进而影响到《白雪》歌辞的风格和内容，这是唐乐府《白雪》歌极为特殊的一点。

首先，琴乐保存了《白雪》曲。在有关《白雪》辞曲流传情况的文献中，我们不难看到《白雪》主要得益于古琴音乐对其曲目、曲调的保存。《白雪》流传至唐代本归属于传统清商雅乐中的曲目。《通典》称“唯弹琴家犹传楚、汉旧声及清调、琴调，蔡邕五弄、楚调四弄调，谓之‘九弄’，雅声独存。”[③] 清乐中的部分曲目幸运地通过琴乐、琴歌的形式在社会中流传下来。《白雪》就是其中的好例，如《通典》卷一百四十六，“清乐”条记载：

隋室以来，日益沦缺。大唐武太后之时，犹六十三曲。今其

① 《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。
② 许健《琴史初编》，第9－10页，北京，人民音乐出版社，1982。
③ 《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984

辞存者有：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》……等共三十二曲。……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨叛》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。”①

在唐武太后之时，清乐只剩六十三曲，其中只有三十二有辞，而《白雪》辞曲俱存。“自长安以后”，清商乐里仍然能合于管弦的仅有八曲，《白雪》便是其中一例。《文献通考》卷一百三十七，记载琴家赵耶利（563－639）精通清调楚声《白雪》：

赵师弹琴，未有一声无法，凡一弄之内，清侧殊途；一句之中，莫不阴阳派润。至如《楚明光》、《白雪》寄清调中弹楚清声。②

又唐代琴工薛易简《琴诀》：

易简尝慕昔贤悉善鼓琴，自九岁学之。至十二，拊黄钟杂调三十曲，工《三峡》、《流泉》……《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄。③

可知，在唐天宝时，琴家薛易简所掌握的传统琴曲十八弄中就有《白雪》曲。钱起（710？－782？）《送弹琴李长史往洪州》写：“抱琴为傲吏，孤棹复南行。几度秋江水，皆添《白雪》声。”④ 皎然（720？－？）《奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹〈白雪〉》：“郢客弹《白雪》，纷纶发金徽。散从天上至，集向琼台飞。弦上凝飒飒，虚中想霏霏。”⑤ 钱、皎诗中提到的弹琴家李长史、陈山人也是擅长于《白雪》曲的。

① 《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。

② 《文献通考》，第137卷，第1217页，北京，中华书局，1986。

③ 薛易简《琴诀》，见《全唐文》，第818卷，第3818页，上海，上海古籍出版社，1990。

④ 《全唐诗》，第237卷，第2634－2635页，北京，中华书局，1960。

⑤ 《全唐诗》，第815卷，第9181－9182页，北京，中华书局，1960。

其次，《白雪》成为白雪歌辞的曲调来源。在唐代乐坛上旧曲《白雪》是很流行的。它的表现形式有声乐《白雪》歌，如，李世民《帝京篇》："急管韵朱弦，清歌凝《白雪》。"① 李白《秋登巴陵望洞庭》："郢人唱《白雪》，越女歌《采莲》。"② 方干《陪李郎中夜宴》："遍请玉容歌《白雪》，高烧红蜡照朱衣。"③器乐《白雪》曲，白居易《杨柳枝词》："《六幺》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。"④ 李白《月夜听卢子顺弹琴》"《白雪》乱纤手，《渌水》清虚心"。⑤ 由古琴演奏的《白雪》曲一般称为《白雪引》、《白雪操》。畅当《题沈八斋》："绿绮琴弹《白雪引》，乌丝绢勒《黄庭经》。"⑥ 刘长卿《奉饯元侍郎加豫章采访兼赐章服》："花对彤襜发，霜和《白雪操》。"⑦ 琴曲《白雪》在乐府歌诗中形成固定的琴曲曲目，并有文人填写的琴曲歌辞。如，唐高宗于显庆六年（661）制《白雪》歌辞十六首，编入乐府。直到晚唐还有僧贯休撰写十二句五言声诗《白雪曲》。可以说，《白雪》在唐代社会生活中是广为流传的音乐曲调。故《白雪》的流传可以大致如图示意：

白雪歌（民间乐歌）—— 白雪曲 ⟨ 白雪歌（文人配辞）/ 白雪曲（民间器乐曲）

现存于日本京都西贺茂神光院的唐代手抄《碣石调·幽兰》文字谱卷子后列有五十四首唐代琴曲曲名，其中也有《白雪》曲。⑧ 可见，正是有着琴家对琴曲《白雪》的喜好和重视，《白雪》曲在乐坛上成为很流行的曲目。加之琴家琴工对传统曲目的搜集、整理和加工，在唐代《白雪》并有乐谱流传于世，这一清乐旧曲得以保存和传播。这为

① 《全唐诗》，第1卷，第2页，北京，中华书局，1960。
② 《全唐诗》，第180卷，第1838页，北京，中华书局，1960。
③ 《全唐诗》，第652卷，第7485页，北京，中华书局，1960。
④ 《全唐诗》，第454卷，第5148页，北京，中华书局，1960。
⑤ 《全唐诗》，第182卷，第1856页，北京，中华书局，1960。
⑥ 《全唐诗》，第287卷，第3286页，北京，中华书局，1960。
⑦ 《全唐诗》，第149卷，第1530页，北京，中华书局，1960。
⑧ 参见影旧钞卷子本《碣石调·幽兰谱》，《古逸丛书》，第2册，第539页，江苏广陵古籍刻印社，1997。

诗人及乐工歌妓提供了“以诗入乐”的曲调来源以及曲谱规范，同样也是乐府古题创作的一种重要凭借和依据，也为声诗创作中“由乐定词”提供了有利的条件。

从《白雪》歌流传的渊源中可以看到，《白雪》歌的流传主要依据其音乐曲调，类似于《诗经》中有目无辞的器乐笙歌。唐乐府《白雪》歌辞是文人依据旧有的曲调，通过“以诗入乐”的方式配制的。入乐歌诗讲求的是歌诗的声韵和歌节与音乐的调式和节奏相配合即可，《白雪》歌主要依配于乐调旋律制辞而并不完全依同乐府本事，内容并不一定要求表现同一主题，故唐声诗《白雪》歌有内容和题意不尽相同，兼有由音乐性能所决定的主题，乐歌本事所引发的主题等等。这是由于声诗创作中的依据不同，从而引起乐歌主题和风格发生变化的缘故。

二、唐乐府《白雪》歌主题与创作方式。考知唐代诗歌中《白雪》大致有三种意义：

1. 指乐府古题。据刘向《新序》卷一“宋玉对楚王问”中记载有关《白雪》歌本事：“为《阳春》、《白雪》国中属而和者数十人而已也。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者，不过数人。是其曲弥高者其和弥寡。”《白雪》歌诗主题取“曲高和寡”之意，内容表现个人品格的超凡脱俗，如宋玉《讽赋》、司马相如《美人赋》中配合琴乐《白雪》歌唱的曲辞以及《乐府诗集》中收录的唐僧贯休《白雪曲》。

2. 指咏雪之作。有入乐和不入乐之分。《乐府诗集》中收录有齐徐孝嗣《白雪歌》、梁朱孝廉《白雪歌》皆为风格含蓄典雅的咏雪之作。据《旧唐书》卷二十八记载，唐乐府《白雪歌》始制于唐显庆二年（657），太常侍臣吕才以“御制《雪诗》”为《白雪》歌辞，取侍臣许敬宗等“奉和《雪诗》以为送声”。又显庆六年（661），高宗为《白雪》“制辞十六首”，皆“编入乐府”。以“雪诗”作乐府“白雪歌辞”。此外，唐诗中多有以《白雪歌》名篇写雪景、雪意的作品。如岑参（715？—770）《白雪歌·送武判官归京》：“纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。轮台东门送君去，去时雪满天山路。山回路转不见君，雪上空留马行处。”唐韦縠《才调集》卷十收录的无名氏《白雪歌》：“皇穹何处飞琼屑，散下人间作春雪。五花马踏白云衢，七香车碾瑶墀月。”

3. 指高雅的文学创作。宋玉对楚王问中所描述的郢中《白雪歌》以“曲高和寡”著称，“白雪歌”从而成为激赏对方诗作的形容词，人

们习惯把对方的新作的诗歌恭维成“白雪”，以示其作品格高调雅，并非一般凡夫俗子所能。如：李绅（772－846）《奉酬乐天立秋夕有怀见寄》：“吟君《白雪》唱，惭愧巴人肠。”① 钱起《赠东邻郑少府》：“一闻《白雪》唱，愿见清扬久。”② 白居易《赠楚州郭使君》：“黄金印绶悬腰底，《白雪》歌诗落笔头。”③ 权德舆（761－818）《奉和礼部尚书酬杨著作竹亭歌》：“常通内学青莲偈，更奏新声《白雪》歌。”④ 这些现象表明《白雪》乐调对唐人来说是耳熟能详的曲目名称，并有着约定俗成的社会意义。

在第1、2种情况中，乐歌《白雪》主题与音乐曲调有直接关系。第3种情况是乐歌流传过程中乐府古题衍生的意义。下面从乐府歌诗创作的具体方式说明《白雪歌》主题复与变的缘由，以及解释《乐府诗集》“白雪歌”收集和编录中的一些问题。

唐乐府《白雪歌》产生和初创的情况最详尽的资料见于《旧唐书·音乐志》卷二十八：

> （显庆）二年，太常奏《白雪》琴曲。先是，上以琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者修习旧曲。至是太常上言曰：“臣谨按《礼记》、《家语》云：舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗。是知琴操曲弄，皆合于歌。又张华《博物志》云：‘《白雪》是大帝使素女鼓五十弦瑟曲名。’又楚大夫宋玉对襄王云：‘有客于郢中歌《阳春白雪》，国中和者数十人。’是知《白雪》琴曲，本宜合歌，以其调高，人和遂寡。自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》者。臣今准敕，依于琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌。辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。辄取侍臣等奉和雪诗以为送声，各十六节，今悉教讫，并皆谐韵。”上善之，乃付太常编于乐府。六年二月，太常丞吕才造琴歌《白雪》等曲，上制歌辞十六首，

① 《全唐诗》，第483卷，第5492页，北京，中华书局，1960。
② 《全唐诗》，第236卷，第2618页，北京，中华书局，1960。.
③ 《全唐诗》，第448卷，第5038页，北京，中华书局，1960。
④ 《全唐诗》，第327卷，第3663页，北京，中华书局，1960。

编入乐府。①

由以上材料中可知：唐乐府《白雪》歌的创作是宫廷乐师与皇帝及群臣根据琴中旧曲《白雪》的乐调，通过“以诗入乐”的方式配制而成的。唐代宫廷为琴中旧曲《白雪》配制歌辞共有两次：显庆二年（657）和显庆六年（661）。这两次所作《白雪》歌虽然都被编入乐府，但是它们在具体创作方式上又有所区别：一为选词配乐，二是由乐定词。此外，显庆年间《白雪歌》既然被编入乐府，在唐代乐坛上就成为一个固定的乐府曲目，文人可以通过遇兴纪题的方式创作乐府古题诗歌。以下总结唐《白雪歌》的三种创作方式：

（一）选词配乐

唐乐府中第一次为琴曲《白雪》配辞的情形，主要文献依据来自于《通典》卷一百四十五吕才在显庆三年给唐高宗的奏书。吕才称他“依于琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌”、“以御制《雪诗》为《白雪》歌辞”、“取侍中许敬宗等奏和《雪诗》十六首，以为送声”，高宗认可后，乃付太常“编入乐府”。② 这表明他是选用君臣唱和的《雪诗》来配合已有的琴中旧调《白雪》曲，是“选词配乐”。

由于唐高宗对《白雪》歌的重视以及唐乐府机构对前朝古乐的整理和保存，唐乐府《白雪》歌就是依据清商乐中的《白雪》曲调，配制《雪诗》而成的乐府歌诗。据《通典》卷一百四十五中记载：“大唐显庆二年，上以琴中雅乐，古人歌之，近代以来，此声顿绝，令所司修习旧曲。至三年十月，太常寺奏……上善之，仍付太常，编于乐府。”③ 从显庆二年开始，唐高宗就令乐工修习琴中旧曲。但一直到显庆三年十月，太常寺乐臣吕才上书表功，《白雪》歌编入乐府。整个辞曲的选择、配制、排演经历了整整一年多的时间，这对于某一首特定的乐曲来说的确也算是相当长的时间了。可见，选诗配乐并不是一件容易的事情，在声诗配制过程中，诗歌原本不是为特定的乐曲所作，诗歌的平仄声韵不是按照与乐音旋律节奏相配的方式而填制的，它所遵循的只是一般诗歌内在的音韵旋律，所以，《旧唐书》中吕才称《白

① 《旧唐书》，第28卷，第1046－1047页，北京，中华书局，1975。

② 《通典》，第145卷，第757页，北京，中华书局，1984。

③ 《通典》，第145卷，第757页，北京，中华书局，1984。

雪》歌，“今悉教讫，并皆谐韵”不会是天然偶合，实际上，之所以能达到诗乐和谐的效果乃是精通音乐的吕才对乐歌再创作的成果。在唐代宫廷乐府机构对前朝古乐的整理中，太常寺乐臣吕才有着高超的音乐才能，熟谙音律，能够妥善地处理诗与乐的关系，使得诗与乐达到完美和谐的结合。《旧唐书》卷二十八记载：

> （贞观）六年，太宗行幸庆善宫，宴从臣于渭水之滨，赋诗十韵。其宫即太宗降诞之所。车驾临幸，每特感庆，赏赐闾里，有同汉之宛、沛焉。于是起居郎吕才以御制诗等于乐府，被之管弦，名为《功成庆善乐》之曲，令童儿八佾，皆进德冠、紫袴褶，为《九功》之舞。冬至享宴，及国有大庆，与《七德》之舞皆奏于庭。①

吕才就曾“以御制诗等于乐府”，并“被之管弦”，“名为《功成庆善乐》之曲”，《乐府诗集》卷五十六“舞曲歌辞”中收录了唐太宗《唐功成庆善乐舞辞》。同样，据《旧唐书》卷二十八记载，显庆二年，吕才为琴乐《白雪》配制歌辞，也达到了“合于歌”、“皆谐韵”的艺术效果。

所以，虽然我们从“白雪歌的渊源”一节所引有关《白雪》题意的全部文献来看，乐歌古题《白雪》其实与生活中的白雪并没有多大关系。实际上，《白雪》更多指乐调“曲高和寡”的音声特点，表现不流于凡俗的高洁品格。直到唐代才有乐工吕才以“御制《雪诗》”为《白雪》歌辞、取侍臣等“奉和《雪诗》”以为送声。显然，吕才在这里选择的是乐曲名称和诗歌内容上简单的物象关联，是根据乐府题意“属事而选”的，与《白雪》本事中说提到的乐歌音乐风格并不相关联，因而“雪诗”并不承袭《白雪歌》古题的内容和风格。但不管怎样，《白雪歌》以物象白雪为主题，咏物作品“雪诗”成为乐府白雪歌辞，可以说，这是唐代乐府《白雪》歌主题的一个新创。《玉海》卷二十九“圣文御制诗歌”类，“《喜雪》诗”条：

> 唐御《雪诗》，显庆三年，十月八日，吕才以御制雪诗为《白

① 《旧唐书》，第28卷，第1046页，北京，中华书局，1975。

雪歌》，帝亦制歌词十六，皆着乐府。麟德二年，封禅十一月，丁酉至平阴顿，是日降雪，帝赋诗。

太宗《望雪诗》：素雪凝晓华。玄宗御制《喜雪诗》，为知勤恤意，先此示年丰。又《温汤对雪》诗，《校猎义成喜逢天雪题九韵示群官》，又《喜雪》诗云：朝如玉已会，庭似月犹明。……又制《瑞云》篇，张说和云：含花雪告丰，遥知百神喜。洒露待行宫，欲验丰年象。飘飖仙藻来。张九龄和云：草木绿早荣，京坻宛先积。……又观御制《喜雪》篇曰：食者万姓之命，雪为五穀之精。兆且见于祈年，律既和于言志。岂比周歌黄竹汉咏白云。开元八年，亲制《春雪》诗，《春台望》一章二十八句。起居舍人蔡孚奏：所制气雄词美，德音相属，请示百寮，编国史。十四年十月，幸汝州至温汤之行宫，亲赋《雨雪》诗示群臣。[①]

在唐代雪诗一直就是一个君臣唱和的主题。太宗、高宗、玄宗都有御制雪诗，并有群臣和诗的传统。《旧唐书·乐志》："今悉教讫，并皆谐韵。"表明在唐乐府《白雪歌》的配制过程中，吕才除了在诗乐关系上作了音乐技术上的处理，使得诗的句数句式、平仄声韵与音乐的结构、旋律、节奏基本妥帖以外，在《白雪》歌内容上选择了"雪诗"这样一个传统诗歌题材，赋予了乐府古题《白雪》新生的意义。

由此，我们看到《乐府诗集》"琴曲歌辞"编辑和收录中的一些问题：

1.《乐府诗集》中没有收录显庆年间配制的唐乐府《白雪歌》。吕才所选的"御制雪诗"、侍臣许敬宗等人的"奉和《雪诗》"以及高宗"制歌辞十六"并不见于后代所整理的乐府歌诗集。《乐府诗集》没有收入的原因可能是由于这些诗歌原本是君臣唱和时已完成的作品，原本是未尝入乐的，后来通过"选词配乐"的方式成为乐府歌辞。在合乐过程中乐工根据曲调的节奏和乐句的长短对原诗加以截取、拼凑等处理，而改诗合乐之后的曲辞并没有流传下来。至于高宗的《雪诗》不见于宋代所编纂的类书《文苑英华》，很可能其诗在宋代早已亡逸，故郭茂倩《乐府诗集》没有收录。

2. 齐徐孝嗣《白雪歌》、梁朱孝廉《白雪歌》是由于"雪诗"的

---

① 王应麟《玉海》，第29卷，扬州，广陵书社，2003。

缘故，在唐代选作乐府《白雪》歌辞的，进而又被郭茂倩《乐府诗集》收入“琴曲歌辞”。《旧唐书》卷二十八称《白雪》“琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商”，以及吕才显庆三年的奏书中云：“自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》”。

又《白雪》曲目并不见《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》、《隋书·音乐志》，以及唐代吴兢《乐府古题要解》。齐、梁间两首“雪诗”也不见载于当时多从入乐角度收录作品的诗歌总集《玉台新咏》。据隋何妥《奉敕于太常寺修正古乐诗》：“大乐遗钟鼓，至乐贵忘情；俗久淳和变，年深礼教生。……《浮云》成舞曲，《白雪》作歌名。”

唐代以前《白雪》曲名见于《琴书》但不见于《汉书》、《宋书》等正史乐志。隋代太常寺修正古乐诗时《白雪》重新成为歌曲的名称，直到唐显庆中才论及《白雪》辞曲问题。故《乐府诗集》“琴曲歌辞”中所收录的齐徐孝嗣《白雪歌》、梁朱孝廉《白雪歌》不会是在唐太常寺乐工对《白雪》曲整理以前就流传到唐代并且辞曲皆备的琴歌作品《白雪》。可见，宋玉以后，《白雪》主要通过琴曲的方式流传于世，唐代吕才为《白雪》曲配辞，《白雪》歌编入乐府，乐工通过“选词配乐”的方式，选择的前代文人诗歌作为《白雪》歌辞的“雪诗”作品。这些选入《白雪》琴乐的“雪诗”在内容上和诗型上都有很多的相似性。如都是描绘物象白雪，体式上都是五言，隔句押韵。虽然，篇幅上有四句、八句、十二句长短之分，但是根据韵位的转换，每四句都可以成为一个独立的歌节，大概《白雪》曲容易和这种诗型相配合歌唱。

（二）由乐定词

唐乐府中第二次为《白雪》配辞是在显庆六年，高宗“制歌辞十六首”，在此以前先有“太常丞吕才造琴歌《白雪》等曲”，高宗依据琴乐制辞在后，其诗被编入乐府，即为声诗，故此为“由乐定词”。《白雪》成为文人“以诗入乐”的曲调来源，人们竞相根据《白雪》的曲度填写自己创作的诗歌，显庆六年，太常丞吕才“造琴歌《白雪》等曲”，高宗“制歌辞十六首”，编入乐府，《白雪》辞曲一直在唐代社会生活中流传。《乐府诗集》中收录有晚唐贯休制《白雪曲》，其辞曰：

列鼎佩金章，泪眼看风枝。却思食藜藿，身作屠沽儿。负米无远近，所希斗斛归。为人无贵贱，莫学鸡狗肥。斯言如不忘，

别更无光辉。斯言如或忘，即安用人为。

不同于显庆中吕才以“雪诗”为《白雪》歌辞，贯休《白雪曲》主题显然受到乐府古题《白雪》本事的影响，歌诗表现绝不同流合污的品格高调：人生在世，或有列鼎金章之富贵，或有泪眼风枝之凄凉。然而，腹之所安，不过斗斛。在人格人性上并没有贵贱之分，如是观之，荣华富贵不足羡。而鸡狗乞食于人，餍足之道，非君子所为。宋玉答楚王问中称颂《白雪》歌“曲高和寡”为古来共谈，宋玉《讽赋》、司马相如《美人赋》里所写到的配合琴乐《白雪》歌唱的曲辞多为歌颂士人洁白坚贞之秉性，择善固执之气节，唐贯休《白雪曲》的主题与此遥相呼应。可以说是对乐府《白雪》古题的复归。

此外，由于“由乐定词”中对音乐曲度的讲究，贯休这十二句声诗与“选词配乐”中曲辞有着很大的相似性。隔句押韵，前四句韵脚：“枝、押”押上平声四支韵，中间六句韵脚“归、肥、辉”共押上平声五微韵，最后两句韵脚是“为”押回到前四句的平声四支韵，诗律韵脚表现了入乐的痕迹中很有可能反映的正是乐曲歌节之曲度。名之曰“白雪曲”，即是元稹《乐府古题序》中所说的，属于操、引一类，“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。”晚唐贯休的《白雪曲》乐歌主题和诗式依据了传统乐调的风格从而表现琴中旧曲崇雅黜俗、古朴高远的意境。

（三）遇兴纪题

“遇兴纪题”则不同于一般的乐府古题拟作，它与音乐的关系并没有前两种创作方式那么直接。在古题乐府中，“用古题全无古义”，“即事名篇、无复倚傍”的创作在乐府歌诗中发展为“新乐府”单独的一类。但是这些诗歌毕竟是乐府古题，只是在创作方式上相似于后来的新乐府，并不是完全意义上新乐府辞，所以，大多没有被收入乐府歌诗集。

我们看到自中唐以后，诗歌中多有称文人的各类新作的诗歌为“白雪歌”如：李绅《奉酬乐天立秋夕有怀见寄》：“吟君《白雪》唱，惭愧巴人肠。”钱起《赠东邻郑少府》：“一闻白雪唱，愿见清扬久。”白居易《赠楚州郭使君》：“黄金印绶悬腰底，白雪歌诗落笔头。”权德舆《奉和礼部尚书酬杨著作竹亭歌》：“常通内学青莲偈，更奏新声白雪歌。”这些《白雪歌》与音乐的关系并不是直接一一对应的辞曲关

系，显然乐府《白雪》有了更为广泛的意义，其主题和体式都有了新的变化。

乐府中《白雪歌》开创以写物象白雪为声诗主题之后，多有《白雪歌》写雪景、雪意。即事名篇的七言歌行体《白雪歌》中最负盛名的莫过于岑参的《白雪歌·送武判官归京》。岑参这首七言歌行与《白雪》乐歌旋律、主题的流传有一定的关系。然而，人们并不清楚岑参这首诗歌与乐歌《白雪》有何关系。

笔者发现在岑参诗歌集中有许多诗歌都是用"某某歌，送某某人"为诗题，如《轮台歌·奉送封大夫出师西征》、《敷水歌·送窦渐入京》、《天山雪歌·送萧治归京》、《火山云歌·送别》、《青门歌·送东台张判官》、《梁园歌·送河南王说判官》、《函谷关歌·送刘评事使关西》、《胡笳歌·送颜真卿使赴河陇》、《秦筝歌·送外甥萧正归京》等，在这些歌中有乐府古题如《白雪歌》、《梁园歌》（即《梁甫吟》），有表明器乐的歌曲名如《胡笳歌》、《秦筝歌》。有写到乐曲的演奏，如《白雪歌·送武判官归京》："中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛"，《胡笳歌·送颜真卿使赴河陇》："君不闻胡笳声最悲，紫髯绿眼胡人吹。吹之一曲犹未了，愁杀楼兰征戍儿。……胡人向月吹胡笳。胡笳怨兮将送君。"《秦筝歌·送外甥萧正归京》："怨调慢声如欲语，一曲未终日移午。……汝归秦兮弹秦声，秦声悲兮聊送汝。"从这些现象可以判断岑参这些诗歌都是写在饯行离别之际，诗人和好朋友在一起饮酒奏乐、即兴赋诗。

这一类诗歌的内容和体式皆相同或相近。都用七言歌行体，所述之事、所写之景都与诗题中某某歌的名称有着或多或少的关联，属于同一性质的"离歌"。在唐人离别时奏乐歌唱是一个重要的节目，称之为"骊歌"（离歌）。李颀《送魏万之京》："朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河。"① 方干《衢州别李秀才》："一曲骊歌两行泪，更知何处再逢君。"②

《白雪》在唐代社会流传很广，如白居易诗"《六幺》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。"③《白雪》是唐人的"离歌"中常见

① 《全唐诗》，第134卷，第1362页，北京，中华书局，1960。
② 《全唐诗》，第653卷，第7505页，北京，中华书局，1960。
③ 《全唐诗》，第454卷，第5148页，北京，中华书局，1960。

曲目之一，翁绶《折杨柳》："紫陌金堤映绮罗，游人处处动离歌。……台上少年吹《白雪》，楼中思妇敛青蛾。殷勤攀折赠行客，此去关山雨雪多。"① 钱起（710？－782？）《送弹琴李长史往洪州》写："抱琴为傲吏，孤棹复南行。几度秋江水，皆添《白雪》声。佳期来客梦，幽兴缓王程。"②许浑《和友人送僧归桂州灵岩寺》："楚客送僧归桂阳，海门帆势极潇湘。碧云千里暮愁合，《白雪》一声春思长。"③ 岑参这首《白雪歌·送武判官归京》中有一联："中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛"即是正面描写离别时饮酒奏乐的音乐场面。他另一首写雪景即事诗中提到《白雪歌》，《和祠部王员外雪后早朝即事》："长安雪后似春归，积素凝华连曙晖。……闻道仙郎歌《白雪》，由来此曲和人稀。"故岑参这首《白雪歌》很可能是在送别友人的宴会上听到《白雪曲》而即兴创作的一首"离歌"。

在饯行离别之际，岑参和好朋友在一起饮酒奏乐，即兴赋诗。其诗以乐曲《白雪歌》名篇，这就是元稹《乐府古题序》中讲到"以诗入乐"以外的"即事名篇"："不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长为歌诗之异。……即事名篇、无复倚傍。不复拟赋古题"。岑参《白雪歌·送武判官归京》诗为：

> 北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽然一夜春风来，千树万树梨花开。散入珠帘湿罗幕，狐裘不暖锦衾薄。将军角弓不得控，都护铁衣冷难着。瀚海阑干百丈冰，愁云黪淡万里凝。中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。轮台东门送君去，去时雪满天山路。山回路转不见君，雪上空留马行处。

轮台东门，中军置酒设宴，饯别归京之客。眼前北风飞雪，或许耳畔正响起《白雪》别离之曲。诗人兴物感发，提笔赋诗，即是所谓"遇兴纪题"：胡天八月已见北风飞雪，丝竹管弦尽是关山别情。有"白雪"之景，如千树万树之梨花；有"白雪"之曲，胡琴琵琶与羌笛

① 《全唐诗》，第600卷，第6939页，北京，中华书局，1960。
② 《全唐诗》，第237卷，第2634－2635页，北京，中华书局，1960。
③ 《全唐诗》，第534卷，第6095页，北京，中华书局，1960。

更相替奏；有“白雪”之意，雪上空留马蹄迹。诗歌虽以《白雪歌》名篇，但不倚傍乐歌古题的之义，写物象白雪，但不为单纯的咏物之作。用七言歌行体，随处转韵，“为歌诗之异”。这就是元稹《乐府古题序》中讲到“以诗入乐”以外的“即事名篇”——“不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长为歌诗之异。……即事名篇、无复倚傍。不复拟赋古题，赋《古乐府》有新意”。

《白雪歌》在诗乐关系中超脱出来，表现出更为丰富的诗情内涵，这也是《白雪歌》主题在乐歌以外的开拓，其创作方式和新乐府是相一致的。“即事名篇、无复倚傍”的创作特色使得乐府古题呈现出新鲜的风貌。

三、《白雪》歌的风格与琴乐的关系 歌诗作品的主题、题材、语言、风格和音乐有着很深的联系，《白雪》曲的流传历经千载，唐乐府《白雪》歌反映了琴中旧曲《白雪》在唐代的辞曲信息，这为我们研究唐代古题乐府音乐性提供了第一手资料。同时在唐人的咏琴诗中我们能看到许多描写琴乐琴歌《白雪》的作品，这对于感受琴乐《白雪》音乐艺术和探讨乐府歌诗主题有着重要的作用。其中，专门写到琴乐《白雪》的诗歌有皎然《奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹〈白雪〉》：

> 春宵凝丽思，闲坐开南闱。郢客弹《白雪》，纷纶发金徽。散从天上至，集向琼台飞。弦上凝飒飒，虚中想霏霏。通幽鬼神骇，合道精鉴稀。变态风更入，含情月初归。方知阮太守，一听识其微。①

这是一个听琴娱意的实况描写，是对白雪曲音乐内容的生动描写：于时春宵月夜之禊，三五知己，南堂雅集。陈山人援琴发徽，《白雪》之曲，纷纶袅袅。那琴音忽纵忽收，如仙乐一般漾溢散集，刚自玉宇来，还向琼台去。弦凝顿挫之时，藻思绮合，有通幽合道之神；弦张变幻之时，风物相招，有呼风掩月之妙。听曲识真，乐之精微，悠然心会。从艺术通感的角度来说，这样空灵缥缈乐曲风格很容易感发听者超越高迈的审美情思。“弦上凝飒飒，虚中想霏霏”这二句是说白雪曲音乐语言生动地表现了下雪的意境。“变态风更入，含情月初归”这

① 《全唐诗》，第815卷，第9181-9182页，北京，中华书局，1960。

二句是说音乐内容的转变，音乐意象展现了由下雪而晴霁的情形。总而言之，诗意音乐展现了雪景的画意，深远幽静的《白雪曲》消解了尘世中的俗虑殚思。由此入乐的歌诗作品一定也是清逸高洁、潇洒脱俗的天仙之语，而非趋炎附势的俗人凡词。前文中引唐贯休《白雪曲》正有此境界。

自明清以来各类琴谱中都存录了《白雪》曲，[①] 有些琴谱著录了琴曲《白雪》的解题，并有分段和小标题，谱旁注有歌辞。现将其中比较重要的曲谱文字资料叙录如下：

《臞仙神奇秘谱》："《白雪》：商调，凡九段，有解题，二、五、六段有小标题：二、折竹声，五、碎玉声，六、弄声。该谱将列《阳春》于上卷宫调，列《白雪》于中卷商调。在《白雪》解题中说：阳春，宫调也；白雪，商调也. 阳春取万物知春和风淡荡之意；白雪取凛然清洁雪竹琳琅之音. 因有白雪，始制阳春之曲。宋玉所谓阳春白雪，曲弥高而和弥寡，其此也夫。"[②]

《重修真传琴谱》："《白雪》，凡九段，师旷作，有解题与《神奇密谱》同，分段有小标题：一、八荒无尘；二、万籁寂然；三、押梅留意；四、虚斋尚白；五、狂风碎玉；六、皓月欺光；七、弄声窗户；八、积玉阶除；九、曲高和寡。谱旁注有歌辞：如第一段：风凛冽，看八荒无尘也，老天轻作雪。光皎洁，白纷纷，万树寒花发。琐碎琼瑶飘玉屑，那肃然光霁冰壶月。漫漫一统那乾坤，补救江山那圆缺。盐凝雪，伊谁别，柳絮梨花，飘飘密密三白。宜农六出，天根月窟。飘拂。羽衣仙子乘鸾，约出冰肌玉骨。第九段：身世冰壶天地阔，人间俗态都消破。高歌闭门，最

---

① 按：《神奇秘谱》、《发明琴谱》、《风宣玄品》、《琴谱正傅》、《西麓堂琴统》、《太音补遗》、《五音琴谱》、《重修真传》、《玉梧琴谱》、《琴书大全》、《文会堂琴谱》《藏春坞琴谱》、《杨抡太古遗音》、《太古正音》、《理性元雅》、《乐仙琴谱》、《徽言秘旨》、《愧庵琴谱》、《琴苑心传全编》、《大还阁琴谱》、《澄鉴堂琴谱》、《德音堂琴谱》、《徽言秘旨订》、《蓼怀堂琴谱》、《自远堂琴谱》、《裛露轩琴谱》、《小兰琴谱》、《悟雪山房琴谱》、《天闻阁琴谱》、《希韶阁琴谱》、《沙堰琴编》等琴谱著录了琴曲《白雪》。参见查阜西《存见古琴曲谱辑览》，北京，人民音乐出版社，1958。

② 明朱权《神奇秘谱》，明刻本，明洪熙元年（1425）。

称袁安那卧，调来白雪阳春，信是曲高寡和。叹人生能有几何。"①

《杨抡太古遗音》："《白雪》，师旷作，商音，凡十二段，有解题：'按斯曲與阳春并传，皆师旷所制。盖以商续宫，取其清洁焉耳。想夫太素为质，莹然白璧无瑕矣；一气覃敷，万里银妆，廓然大公无私矣；而又不事剪裁，体态天然，兆丰年而瑞帝都，愈梅色而肩风月，浑然万善咸备矣. 是以高世之士，或骑驴于灞桥，或诵读于窗下，或烹茶于幽室，而抚景推敲，最属意于冬雪者居多。意者，古人奏之虞弦，果先得我心之同然乎？抑亦后之君子，闻风而兴起也。'分段有小标题，一、风云故雪；二、玉彻山河；三、拟形俏汇；四、寒透重闱；五至十二无小标题。歌辞：第一段：风凛冽，八荒无尘。重第一句彤云密布，万里无垠。玉龙战败，卸甲乱纷纷。第十二段：造化天地悠长，梅与雪通行，璚玉珩璜。滋宿麦，化遗蝗，都逐朔风翔。片片莹洁无瑕，末春草木先花。地角天涯，六合光除。无半点纤凝，裁冰剪水，都属那诗家。消俗虑，煮黄芽。"②

《理性元雅》："《白雪》：师旷作，本调商音，凡九段段，有解题：'白雪以商继阳春之宫，晋师旷调高寡和曲也，但旧本语多杂复，而末段又似后人所增，太古遗音曲有条理，却顿失其旧。余仍据旧本而裁正之，其调未始不高。'分段有小标题，一、玉彻山河；二、振形俏汇；三、寒透重闱四、梅雪清真；五、压梅留意；六、虚室生白；七、风雪交攻；八、雪月相辉；九、消虑烹茶。谱旁注有歌辞。第一段：风凛冽，看八荒无尘也，老天轻作雪。光皎洁，白纷纷，万树寒花发，上下天光一色，琐碎琼瑶飘玉屑，肃然光映冰壶月。第九段：布彤云，天荡荡，飞飘冷片韵琅珰。远近也悠扬。盐花盐花颠狂，喜滋那宿麦化遗蝗，应瑞呈祥。消俗虑，煮黄芽，袁安卧起细看。玉彻楼台十二也，一片茫茫。"③

《小兰琴谱》："《白雪》商音，凡十五段，曲名上注'神品'二字，有后记：此曲指法相类，每句中但抚三五点，便觉层层剥变，愈变愈妙，绝非重复，至于每句落脚一声，皆若弹至无声处，

① 明杨表正《重修真传琴谱》，明刊本，明万历十三年（1585）。

② 明杨抡《太古遗音》，明刊本，明万历三十七年（1609）。

③ 明张延玉《理性元雅》，明刊本，明万历四十六年（1618）。

真所谓素华无韵入澄波也。弹者须熟处求生，过处求化，稠迭处求轻脱，斯为得之。"①

按：明朱权辑《神奇秘谱》为现存见最早的明代琴谱，但并没有白雪歌辞。可见，后来《重修真传琴谱》、《杨抡太古遗音》、《理性元雅》等琴谱中的白雪歌辞都是明代以来琴家填写的。这些曲辞反映了明代《白雪》琴歌创作的真实情况，其乐曲风格很有可能与前代《白雪》曲有着一定的关联。下文就这些存见的解题和曲辞分析《白雪》古题"以诗入乐"创作的特点：

（一）乐歌主题表现乐曲风格。朱权《神奇秘谱》解题称，《白雪》"取凛然清洁雪竹琳琅之音"即是说乐曲名称是由音乐风格特点而来。明清以来的琴谱都注明《白雪》为商调商音。在燕南芝庵《唱论》说："商调唱凄怆怨慕"，②《白雪》歌唱声音特点，歌辞内容要与歌曲的律吕相呼应匹配，故其歌辞主题借助于冬雪形象的特点，寓情于景，表现寒士的穷通出处，《白雪》歌辞虽多写到雪景、雪意，但都不是纯粹的咏物雪诗。这在杨抡的《杨抡太古遗音》解题中最为详尽，白雪"白璧无瑕"的形象正合雅士洁身修德的旨趣，"一气覃敷，万里银妆"有如士人"大公无私"兼济天下的精神，"不事剪裁，体态天然"恰同高者风神潇洒的境界。抚景推敲，音情协调，《白雪》歌辞"最属意于冬雪者居多"。因而《重修真传琴谱》第九段："身世冰壶天地阔，人间俗态都消破。高歌闭门，最称袁安那卧，调来白雪阳春，信是曲高寡和。叹人生能有几何。"并无一字咏物，尽写高举脱俗的品格。《杨抡太古遗音》："都属那诗家。消俗虑，煮黄芽。"正是表现琴乐《白雪》的主题风格。从宋玉时代到有明一代《白雪》曲辞主题都以典雅高格见称，看来《白雪》音乐确实不同于一般淫靡鄙野的民间乐调。

（二）诗律协于曲律。我们看到在以上琴谱中所抄录的《白雪》歌辞以三字顿、五字句的节奏复沓重迭或者错落变换，这与《小兰琴谱》谈到《白雪》曲指法节奏着唇吻遒合："每句中但抚三五点，便觉层层剥变，愈变愈妙，绝非重复。"曲辞的韵脚与在乐句尾音相应和，有着"于每句落脚一声，皆若弹至无声处，真所谓素华无韵入澄波也"的艺

① 清叶布《小兰琴谱》，清钞本，清嘉庆（壬申）十七年（1812）。

② 明陶宗仪《辍耕录》，第27卷，北京，中华书局，1985。

术效果。夹杂了许多“衬字”和口语。如“最称”、“信是”，“看八荒无尘也”、“ 老天轻作雪”。这是汲取了宋元以来散曲套数的唱法，不同于唐代入乐的齐言诗，它们有着乐曲时代的特征。

（三）曲度相类故唱和重复。“由乐定词”的声诗作品大多主题因袭、文词重复，体式结构大也都相近相似。这是由于乐曲的曲度基本相似，曲辞内容体式也一般少有变化，《臞仙神奇秘谱》、《重修真传琴谱》、《杨抡太古遗音》、《理性元雅》中《白雪》曲的小标题和曲辞有许多相似相同的地方。《理性元雅》中叙述琴家撰写曲辞的过程：“但旧本语多杂复，而末段又似后人所增．太古遗音曲有条理，却顿失其旧。余仍据旧本而裁正之，其调未始不高。”琴家基本上只是通过裁减拼凑的方式作一些细节的调整，此乃乐歌创作和整理中常见的现象。所以，我们注意到历代古题乐歌都有着重复唱和的特点，正是由于乐曲曲度因袭相似的缘故。

可见，明代琴家创作的琴曲《白雪》歌辞，进一步反映了“以诗入乐”的声诗创作传统。《白雪》声诗主题与琴乐风格有着密切的关系，文人或者琴家可以根据乐调填写不同的歌辞，虽然，明代《白雪歌》语言已有了着鲜活的时代特征，但都以歌唱高世之士的清洁之性为基本情调，亦有乐府旧意，乐歌风格依旧有着传统古乐的风貌。乐府古题承袭古乐的传统并能表现时代的色彩是艺术歌曲的特点。

四、结论。在唐代《白雪》属于乐府古题，琴乐《白雪》成为文人“以诗入乐”的曲调来源。人们通过不同的方式为琴中曲填写曲辞。太常寺乐工通过“选词入乐”的方式以“雪诗”作为《白雪》歌辞，是唐代乐府《白雪》歌主题的一个新创。这种声诗的创作方式一般用来满足仪式或者宴会等场合情景歌唱的需要，由乐工歌伎来完成，乐歌主题有很大的随意性和巧合性。唐贯休的《白雪曲》为“由乐定词”在乐歌主题中表现琴中旧曲崇雅黜俗、古朴高远的风格，是对乐府《白雪》古题的复归。这种创作方式要求诗人本身具有很高的音乐修养，使得诗歌的诗律与乐曲的曲度相配合，歌诗的内容极力表现乐曲的音乐风格，这就往往或多或少联系到具有渲染音乐艺术氛围的古题乐歌本事。沿袭古题、唱和重复是乐府古题最为广泛和常用的创作方式，从而形成乐府诗的传统主题。此外，岑参《白雪歌，送武判官归京》、无名氏《白雪歌》等七言歌行体，皆以乐曲曲名名篇，是《白雪歌》主题在乐歌以外的开拓，其“即事名篇、无复倚傍”的创作特色

使得乐府古题呈现出新鲜的风貌。唐人的听琴诗反映了琴乐《白雪》的艺术效果，存见古琴曲谱中的《白雪》是明代琴歌《白雪》辞曲的第一手资料，是琴家创作的真实《白雪》曲辞。其创作方式属于典型的“由乐定词”，这些情况与唐代声诗创作的特点有许多相一致的地方。《白雪》歌诗作品的主题、题材、语言、风格和琴乐有着很深的联系。总而言之，乐府《白雪》歌的流传主要因其音乐曲调而并非乐府古题本事，《白雪》歌重声不重意，此乃乐歌表现形式及其主题内容复变的缘由。

作者简介：周仕慧（1980－），女，湖南益阳人，北京师范大学文学院2005级博士研究生。主要研究方向为乐府诗。本文为北京市“十一五”社科规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”的阶段性成果。

西晋荀《录》与汉魏乐府

◇陈　君

（北京，中国社会科学院文学研究所，100732）

提　要：荀《录》为西晋荀勖所撰，是现存最早的著录汉魏乐府诗歌的著作。荀《录》的出现不是偶然的，它适应了对汉魏文学遗产进行总结的历史要求，也是西晋时期文学总结的重要成果之一。荀《录》以音乐体制的差别如平调、清调、瑟调、楚调等作为乐府诗分类的标准，而不是班固《汉书·艺文志》所采用的作者、时代、地域混合在一起的做法，这符合乐府诗歌音乐性的特点，对后代影响深远。

关键词：荀勖　荀《录》　汉魏乐府

不同体裁的文学作品在文献目录上的反映，是一种重要的文学现象，它使我们看到文学潮流与文学观念随时代变迁的历史风貌和历史过程。汉乐府是中国诗歌的源头之一，[①] 但与《诗经》、《楚辞》相比，汉魏乐府诗就没有那么幸运——它们没有得到及时的总结，以至今天我们在享受吉光片羽的阅读愉悦之余，对于它的残缺不全与声辞混淆之处，仍不免有许多困惑。最早整理和著录汉乐府的是东汉班固的《汉书·艺文志》，其中包括朝廷和民间各地的歌诗。虽然《汉书·礼乐志》保留了唐山夫人的《房中歌》十七章和《郊庙歌辞》十九章的歌辞，但班固却轻视民间乐府，在《汉书》中没有记录有关的文本，使得后人于西汉民间乐府的情形难得其详。东汉以后到曹魏时代，乐府诗歌和文人拟乐府仍然十分繁荣，到了西晋时期，汉魏乐府的风貌终于在文献目录上反映出来，这就是荀《录》一书。

荀《录》为西晋荀勖所撰，又被称为荀氏《录》。[②] 但是，关于荀

---

① 袁行霈先生将汉乐府与《诗经》、《楚辞》并列为中国诗歌的三大源头，参见袁著《中国文学概论》，第115－118页，北京，高等教育出版社，1990。

② 见《乐府诗集》卷三十《相和歌辞·平调曲》、卷三十三《相和歌辞·清调曲》、卷三十六《相和歌辞·瑟调曲》题解引《古今乐录》。

《录》的性质以及它的具体情况，前人似乎并未深究。从现存文献资料来看，荀《录》是最早著录汉魏乐府诗的一部著作（班固《汉书·艺文志》所著录者为西汉歌诗），其价值不可轻视。研究这部书的性质及其出现的背景，对于我们了解汉魏乐府诗歌的传承、西晋时代的诗歌观念都有十分重要的意义。本文试勾稽相关史料，对上述问题略作阐述。

一、关于荀《录》的书名

乐府诗兴起以后，历代著录之书甚多。除正史《乐书》与班固《汉书·艺文志》以外，郭茂倩所编《乐府诗集》保存了大量关于汉魏六朝乐府诗的资料，其中常常引用的有南朝陈释智匠的《古今乐录》。《古今乐录》也是在前人工作的基础上进行的，其中多征引荀《录》、刘宋张永《元嘉正声伎录》、萧齐王僧虔《大明三年宴乐伎录》等书，诸书中时代最早的是荀《录》。① 荀《录》的得以保存，有赖于王僧虔《伎录》的多处征引，而《伎录》又为陈释智匠《古今乐录》所引用，使得我们今天仍可以了解荀《录》的一些情况。

除了《乐府诗集》引用荀《录》外，《梁书》卷三十三《王僧孺传》也讲到了荀《录》：

> （僧孺）出为钱唐令。初，僧孺与乐安任昉遇竟陵王西邸，以文学友会。及是将之县，昉赠诗。其略曰："惟子见知，惟余知子。观行视言，要终犹始。敬之重之，如兰如芷。形应影随，曩行今止。百行之首，立人斯著。子之有之，谁毁谁誉。修名既立，老至何遽。谁其执鞭，吾为子御。刘《略》班《艺》，虞《志》荀《录》。伊昔有怀，交相欣勖。下帷无倦，升高有属。嘉尔晨灯，惜余夜烛。"

任昉的赠诗表达了他与王僧孺对坟籍、文艺的共同爱好，以及彼此敬重、相互勉励之意。诗中提到了"刘《略》班《艺》，虞《志》荀《录》"，其中的"刘《略》、班《艺》、虞《志》"，显然分别指刘

---

① 关于这三部书的内容，参见王运熙先生《乐府诗述论》，第818页，上海，上海古籍出版社，1996。

歆在其父刘向《别录》基础上所撰的《七略》、班固的《汉书·艺文志》和挚虞的《文章志》。而这里的荀《录》当指荀勖所编的《中经新簿》，而不是《乐府诗集》引用的荀《录》。《中经新簿》是荀勖在魏代郑默《中经》基础上撰写的，南朝宋裴松之为《三国志》作注时，引作晋武帝《中经簿》。① 《中经新簿》将图书分为甲、乙、丙、丁四部，是后来四部分类法的前身。其中丁部主要收录作家的文集，反映了汉魏以来别集日渐增多的事实。正因为荀勖的《中经新簿》与刘向的《别录》一脉相承，都是图书分类整理之作，所以任昉在赠诗中径称之为荀《录》。

荀勖还有《杂撰文章家集叙》，裴松之注《三国志》、刘孝标注《世说新语》多引之，称荀勖《文章叙录》。② 学界一般认为，这本书就是荀勖《中经新簿》中"丁部"（集部）的序录。③ 从题名来看，荀《录》略近于《文章叙录》，但实际上《文章叙录》与荀《录》差别甚大。

鲁迅先生从《三国志》注、《世说新语》注以及其他类书中纂辑了

---

① 《隋书》卷三十三《经籍志》："《晋中经》十四卷，荀勖撰。"《旧唐书》卷四十六《经籍志》："《中书簿》十四卷，荀勖撰。"《三国志》卷十三《魏书·王朗附子肃传》末云："自魏初征士敦煌周生烈，明帝时大司农弘农董遇等，亦历注经传，颇传于世。"裴注："此人姓周生，名烈。何晏《论语集解》有烈《义例》，余所著述，见晋武帝《中经簿》。"

② 《隋书》卷三十三《经籍志》："《杂撰文章家集叙》十卷，荀勖撰。"两唐志不同，《旧唐书》卷四十六《经籍志》："《新撰文章家集》五卷，荀勖撰。"《新唐书》卷五十八《艺文志》："《新撰文章家集叙》五卷，荀勖撰。"二者当是一书。《文章叙录》的体例，对后代有一定影响。如南朝丘渊之就步荀勖之后尘，撰有《晋义熙以来新集目录》。

③ 《世说新语笺疏·德行第一》第十六条，余嘉锡先生引张政烺先生说云："《文选注》卷四十六引王隐《晋书》：'荀勖字公曾，领秘书监，与中书令张华，依刘向《别录》，整理错乱，又得《汲冢竹书》。身自撰次，以为《中经》。'《隋书·经籍志》'史部簿录'类：'《杂撰文章家集叙》十卷，荀勖撰。''杂撰'当作'新撰'。两唐志不误，惟皆作五卷，疑卷数有分合；否则残缺矣。此当即《晋中经》新撰书录之一部分。中世重文，流行独久。《史》、《汉》、《三国》无《文苑传》，范晔创意为之，大抵依据此书；而他传具文章篇目者，其辞多本于此。盖承初平、永嘉，图籍丧焚，一代文献之足征者，仅此而已。《新撰文章家集叙》一书，久佚不传。《三国志注》、《世说新语注》等书征引，皆简称《文章叙录》。"余嘉锡撰《世说新语笺疏》，第19页，北京，中华书局，1983。

《文章叙录》的遗文，见其所辑《众家文章记录》一书。[①] 从鲁迅先生的辑本来看，《文章叙录》主要记载了所录文人的生平、爵里，体例有以下几个特点：一、不录生人。如云：夏侯惠，字稚权，年三十七卒；荀纬，年四十二，黄初四年卒；应璩，博学好属文，善为书记，曹爽秉政，多违法度，璩作诗以讽焉，其言虽颇谐合，多切时要，世共传之。复为侍中，典著作，嘉平四年卒，追赠卫尉；应贞，贞常在玄坐，作五言诗，玄嘉玩之，举高第，历显位。泰始五年卒；韦诞，年七十五卒于家；孙该，著《魏书》，入著作，景元二年卒官；杜挚，卒于秘书；裴秀，年四十八，泰始七年薨，谥元公，配食宗庙。少子頠，字逸民，袭封。[②] 二、多录魏晋以来近人之作。除了上面提到的作家以外，《文章叙录》还保留了魏代嵇康、缪袭、何晏等人的资料。三、间录诗作。如记载杜挚生平、行迹的同时，也记录了他与毋丘俭的《赠答诗》。从以上三条体例来看，《文章叙录》显然与《乐府诗集》所引的荀《录》不合。

作为一部专录汉魏乐府歌诗的著作，荀《录》本来的名称已难以

---

① 《鲁迅辑录古籍丛编》，第3卷，第411－417页，北京，人民文学出版社，1999。因为这些遗文多属旧注的引文，正文常常和注者自己的意见混合在一起，容易引起误解。鲁迅先生作为精审的学者，难免有千虑一失之处。如《三国志》卷二十一《王粲附应璩传》裴注引《文章叙录》曰："璩字休琏，博学好属文，善为书记。文、明帝世，历官散骑常侍。齐王即位，稍迁侍中、大将军长史。曹爽秉政，多违法度，璩为诗以讽焉。其言虽颇谐合，多切时要，世共传之。复为侍中，典著作。嘉平四年卒，追赠卫尉。贞，字吉甫，少以才闻，能谈论。正始中，夏侯玄盛有名势，贞尝在玄坐作五言诗，玄嘉玩之。举高第，历显位。晋武帝为抚军大将军，以贞参军事。晋室践阼，迁太子中庶子、散骑常侍。又以儒学与太尉荀顗撰定新礼，事未施行。泰始五年卒。贞弟纯。纯子绍，永嘉中为黄门侍郎，为司马越所杀。纯弟秀。秀子詹，镇南大将军、江州刺史。"其中，"贞，字吉甫，少以才闻，能谈论。正始中，夏侯玄盛有名势，贞尝在玄坐作五言诗，玄嘉玩之。举高第，历显位。晋武帝为抚军大将军，以贞参军事。晋室践阼，迁太子中庶子、散骑常侍。又以儒学与太尉荀顗撰定新礼，事未施行。泰始五年卒。"（《文选》卷二十应贞《晋武帝华林园集诗》李善注引作《文章志》，两书是否有重合之处，已不可知）这一段话的最后一段"贞弟纯。纯子绍，永嘉中为黄门侍郎，为司马越所杀。纯弟秀。秀子詹，镇南大将军、江州刺史。"显然不是《文章叙录》中的内容，因为荀勖卒于太康十年（289），显然不可能知道永嘉年间发生的事情。因此我们在确定《文章叙录》遗文时，要有谨慎的态度。

② 荀勖卒时，裴頠犹在。这条记载主要是讲裴秀，附带提到裴頠，并不违背《文章叙录》的体例。

确考，很可能是《乐录》或《汉魏乐录》之类。因其为荀勖所撰，后人便简称为荀《录》或荀氏《录》，正如张永《元嘉正声伎录》简称张《录》，王僧虔《大明三年宴乐伎录》简称王《录》一样。

二、荀《录》与汉魏乐府的关系

检《乐府诗集》，将郭茂倩引及荀《录》者钞撮如下，并略加按语。①《乐府诗集》卷三十《相和歌辞·平调曲》题解引《古今乐录》：

> 王僧虔《大明三年宴乐伎录》，平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。荀氏《录》所载十二曲，传者五曲：武帝“周西”“对酒”、文帝“仰瞻”并《短歌行》，文帝“秋风”“别日”并《燕歌行》是也，其七曲今不传。文帝“功名”、明帝“青青”，并《长歌行》，武帝“吾年”、明帝“双桐”并《猛虎行》，“燕赵”《君子行》，左延年“苦哉”《从军行》，“雉朝飞”《短歌行》是也。其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。又有大歌弦一曲，歌《大妇织绮罗》，不在歌数，唯平调有之，即清调‘相逢狭路间，道隘不容车’篇。后章有‘大妇织绮罗，中妇织流黄’是也。”张《录》云：“非管弦音声所寄，似是命笛理弦之余。”王《录》所无也，亦谓之《三妇艳》诗。

又《乐府诗集》卷三十一《相和歌辞·平调曲》载魏文帝《猛虎行》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“《猛虎行》，王僧虔《伎录》曰：‘荀《录》所载明帝《双桐》一篇，今不传。’”《乐府诗集》卷三十二《相和歌辞·平调曲》载王粲《从军行》五首，郭茂倩引《古今乐录》曰：“《从军行》，王僧虔云：‘荀《录》所载左延年《苦哉》一

① 刘跃进先生曾纂辑《古今乐录》，其中也包括荀《录》的遗文，见刘著《〈玉台新咏〉研究》附“《古今乐录》辑存”，第109－151页，北京，中华书局，2000。

篇，今不传。’”按：王僧虔《伎录》提到的平调七曲中，荀《录》所载歌辞缺《鞠歌行》一曲。《伎录》云荀《录》“传者五曲”，均见沈约《宋书·乐志》。

《乐府诗集》卷三十三《相和歌辞·清调曲》题解引《古今乐录》：

> 王僧虔《伎录》，清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。荀氏《录》所载九曲，传者五曲。晋、宋、齐所歌，今不歌。武帝“北上”《苦寒行》、“上谒”《董逃行》、“蒲生”《塘上行》、“晨上”“愿登”并《秋胡行》是也。其四曲今不传：明帝“悠悠”《苦寒行》、古辞“白杨”《豫章行》、武帝“白日”《董逃行》、古辞《相逢狭路间行》是也。其器有笙、笛（下声弄、高弄、游弄）、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。张永《录》云：“未歌之前，有五部弦，又在弄后。晋、宋、齐止四器也。”

又《乐府诗集》卷三十四《相和歌辞·清调曲》载“乐府古辞”《豫章行》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“《豫章行》，王僧虔云：‘荀《录》所载《古白杨》一篇，今不传。’”按：《伎录》提到的清调六曲中，荀《录》所载曲调齐全。《伎录》云荀《录》“传者五曲”，均见沈约《宋书·乐志》，但《宋书·乐志》所载多出明帝《苦寒行》“悠悠”一篇。由此可知，沈约与王僧虔所见的汉魏乐府诗歌样式、数量基本相同。不同之处是，沈约虽然时代在王僧虔之后，但因为齐梁时代聚书丰富等因素，所见反而较前人为多。此外，《董逃行》“上谒”一篇，荀《录》以为武帝辞，《宋书·乐志》作古辞。

《乐府诗集》卷三十六《相和歌辞·瑟调曲》题解引《古今乐录》：

> 王僧虔《伎录》，瑟调曲有《善哉行》、《陇西行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《顺东西门行》、《饮马行》、《上留田行》、《新城安乐宫行》、《妇病行》、《孤子生行》、《放歌行》、《大墙上蒿行》、《野田黄爵行》、《钓竿行》、《临高台行》、《长安城西行》、《武舍之中行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《艳歌福锺行》、《艳歌双鸿行》、《煌煌京洛行》、《帝王所居行》、《门有车马客行》、《墙上难用趋行》、《日重

光行》、《蜀道难行》、《棹歌行》、《有所思行》、《蒲坂行》、《采梨橘行》、《白杨行》、《胡无人行》、《青龙行》、《公无渡河行》。荀氏《录》所载十五曲，传者九曲：武帝“朝日”“自惜”“古公”、文帝“朝游”“上山”、明帝“赫赫”“我徂”、古辞“来日”并《善哉》，古辞“罗敷”《艳歌行》是也。其六曲今不传：“五岳”《善哉行》，武帝“鸿雁”《却东西门行》，“长安”《长安城西行》，“双鸿”“福锺”并《艳歌行》，“墙上”《墙上难用趋行》是也。其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》云：“未歌之前，有七部弦，又在弄后。晋、宋、齐止四器也。”

又《乐府诗集》卷三十七《相和歌辞·瑟调曲》载魏武帝曹操《却东西门行》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“王僧虔《伎录》云：‘却东西门行，荀《录》所载武帝《鸿雁》一篇，今不传。’”《乐府诗集》卷三十九《相和歌辞·瑟调曲》载“乐府古辞”《艳歌行》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“《艳歌行》非一，有直云‘《艳歌》’，即《艳歌行》是也。若《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福钟》等行，亦皆《艳歌》。”引王僧虔《伎录》云：“《艳歌双鸿行》，荀《录》所载《双鸿》一篇，《艳歌福钟行》，荀《录》所载，《福钟》一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，荀《录》所载。《罗敷》一篇，相和中歌之，今不歌。”《乐府诗集》卷四十《相和歌辞·瑟调曲》载傅玄《墙上难为趋》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“王僧虔《伎录》云：‘《墙上难用趋行》，荀《录》所载，《墙上》一篇，今不传。’”按：《伎录》提到的瑟调三十八曲中，荀《录》所载有《善哉行》、《却东西门行》、《长安城西行》、《艳歌罗敷行》、《艳歌双鸿行》、《艳歌福钟行》、《墙上难用趋行》七曲。《伎录》云荀《录》“传者九曲”，均见沈约《宋书·乐志》。惟荀《录》载古辞《艳歌罗敷行》为瑟调，而《宋书·乐志》著录为大曲。又荀《录》载武帝《善哉行》“朝日”一篇，《宋书·乐志》作文帝辞。

《乐府诗集》卷四十一《相和歌辞·楚调曲》载“乐府古辞”《怨诗行》一篇，郭茂倩引《古今乐录》曰：“《怨诗行》歌东阿王《明月照高楼》一篇。”王僧虔《伎录》曰：“荀《录》所载‘古为君’一篇，今不传。”据此，荀《录》所载有楚调曲。又郭茂倩引《乐府解

题》曰："古词云：'为君既不易，为臣良独难。'言周公推心辅政，二叔流言，致有雷雨拔木之变。"可见《古为君》一篇文辞尚存，王僧虔《伎录》所云"不传"概就声而言。

由以上引文可见，荀《录》多为南朝王僧虔《大明三年宴乐伎录》所征引。王僧虔《伎录》在行文中多与荀《录》作比较，以说明东晋以后至萧齐时代乐府诗的变化情况。从《乐府诗集》的引文来看，荀《录》著录的乐府诗有清商三调与楚调。这与史书的记载相合，沈约《宋书》卷二十一《乐志三》云："清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者。"说明荀勖对清商三调歌诗相当熟悉，并在古辞基础上将它们改造为新辞。

三、荀《录》成书的背景与贡献

众所周知，在汉魏六朝时期，有两次重要的文化总结。一是两汉之间，主要成果有西汉后期刘向所撰的《别录》、刘歆的《七略》以及东汉前期班固的《汉书·艺文志》。二是齐梁时期，在图书方面的总结有王俭的《七志》、阮孝绪的《七录》，在文学方面则有《文选》、《玉台新咏》、《文心雕龙》、《诗品》等，在艺术方面则有《书品》、《画品》等。而处于这二者之间的西晋也可以视为一个文化和文学总结的时期。这次总结活动肇端于曹魏末年，兴盛于西晋时期，主要是针对汉魏以来的文化遗产。

从汉末董卓之乱到三国鼎立，图书文献遭到巨大破坏。曹魏三祖都做过文献的征集工作，如曹操让蔡文姬默写遗文、曹丕编七子集、曹睿搜集曹植的文章等等。经过一段时间的努力，文献又得以聚集起来。文献的积累以及较为安定的政治环境是文献得到总结的必要条件。魏晋禅让基本属于和平过渡，随着西晋的统一，晋武帝复兴礼乐，建立了许多新制度，这就是"晋武帝改制"。① 在晋武帝振兴礼乐的历史背景下，西晋成为一个文化总结的时代。在文化建设方面，傅玄、荀勖是主要的实施者。此外，荀勖让陈寿编《诸葛亮集》，又整理秘阁图

---

① 六朝时期有两次大规模的制度变革，一次是晋武帝改制，一次是梁武帝改制。这两次改制牵涉官制、兵制、法律、礼制等，内容十分广泛。耐人寻味的是，在改制的时代背景下，西晋与梁代在文献整理和文学总结方面也有重要的成果。

书，其《中经新簿》以魏代郑默的《中经》为基础，采用四部分类法对古代文献进行分类、整理，在历史上产生了深远影响。

就文学而言，晋人总结工作的成绩主要有四个方面：一、叙录文人，载其爵里。这是对文学家作品与行迹的纪录，以求知人论世，如荀勖的《文章叙录》。二、裒集众作，区判文体。这是荟集各体文学作品，辨别文体的渊源和流变，如杜预《善文》、傅玄《七林》、挚虞《文章流别集》、荀绰《古今五言诗美文》。[①] 三、商略文义，扬榷古今。这是对古今文人和文学作品的评判，如二陆往来书信论文之处颇多，涉及古人的有张衡、蔡邕；涉及今人的有张华、崔君苗等。四、探讨文心，求其规律。这是探索文学创作的普遍规律，如陆机的《文赋》。以上四个方面涉及文人、文集、文学批评、创作规律等各个领域，内容相当广泛。荀勖对汉魏乐府的著录，就出现在这样一个文化总结的时代里，是西晋文学总结的成果之一。

荀勖出于颍川荀氏，在政治上党附佞臣贾充，立身实不足道，但在文艺方面却有相当的天才。荀勖解音律、善绘画、好文籍，[②] 曾经同张华一起为西晋王朝制作了"郊庙歌辞"和"食举乐"。但荀勖在乐府诗歌的创作上与张华的意见不同。张华认为："魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。……二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韵逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。"荀勖则主张用四言句式，而不用杂言，"造晋哥，皆为四言，唯王公上寿酒一篇为三言五言"。[③] 从荀《录》对汉魏乐府的著录可知，他除了制作乐府歌辞以外，还整理过汉魏乐府歌诗。这与荀勖担任秘书监，掌管秘阁图书的职责有关，也与他擅长音乐的个人素质相一致。除荀《录》外，荀勖还撰有《晋歌诗》、《晋燕乐歌辞》两部著作。[④] 不难发现，荀《录》在内容上与这两部书是互补的关系：荀《录》所录者为汉魏乐府，《晋歌诗》与《晋燕乐歌辞》所集

---

① 魏代陈长寿所撰的《汉名臣奏》、《魏名臣奏》，可视为此类文集编纂活动的先声。

② 荀勖知音善画，参见《晋书》卷三十九《荀勖传》、《世说新语·术解第二十》、《世说新语·巧艺第二十一》。

③ 以上两处引文见《宋书》卷十九《乐志一》。

④ 《隋书》卷三十三《经籍志》载："《晋歌诗》十八卷、《晋燕乐歌辞》十卷，荀勖撰。"

者则为西晋乐府。

从作者的时代来看，荀《录》遗文著录的作品可以分为三类。（参见附录“荀《录》遗文所载汉魏乐府诗歌简表”）第一类是未著明时代的篇目，其中古辞与曹魏乐府并存，如《董逃行》“上谒”一篇与《塘上行》“蒲生”一篇，《宋书·乐志》分别著录为古辞和魏武帝的作品。第二类是古辞，有《豫章行》“白杨”、《相逢狭路间行》“相逢”、《善哉行》“来日”、《艳歌行》“罗敷”、《怨诗行》“古为君”等五篇，其中除“来日”一篇为四言外均为五言。第三类是曹魏乐府，除《从军行》“苦哉”一篇为左延年所作外，其余都是曹魏三祖的作品。这反映出西晋王朝对前朝统治者的态度还是比较宽容的，承认他们在文艺方面的成绩。

汉乐府被后代文人视为经典，历代都有仿作，但这些仿作在神理、兴趣方面却无法与乐府古辞相提并论。① 《汉书·艺文志》对西汉乐府诗的著录过于简单，只能使我们了解大致的风貌。而东汉一代的乐府歌诗，由于汉魏之间战乱频仍，散佚严重。加之无人及时整理，文献残缺，以至我们今天很难判断一些诗歌的创作年代。荀勖的进步之处在于它开始著录作者、篇名以及作品的时代（是否为古辞），其中我们所熟知的作品如《艳歌罗敷行》（《陌上桑》）等也为其所著录，这对后来王僧虔、沈约等整理乐府，以及我们今天了解汉魏乐府创作的情况都有重要意义。从荀《录》对汉魏乐府的著录来看，荀勖以音乐体制的差别如平调、清调、瑟调、楚调等作为分类的标准，而不是班固《汉书·艺文志》所采用的作者、时代、地域混合在一起的做法。② 这种做法符合乐府诗歌音乐性的特点，因此为后来人所沿用，只不过在分类和标准上有所区别。

总之，作为现存最早的著录汉魏乐府的著作，荀《录》的出现不是偶然的。它适应了对汉魏文学遗产进行总结的历史要求，也是西晋时期文学总结的重要成果之一。荀《录》按照音乐标准著录乐府诗的

---

① 参见钱志熙先生《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》一文，载《文学评论》1998年第2期，第61-66页。

② 如《汉书·艺文志》著录：《诏赐中山靖王子哙及孺子妾冰未央材人歌诗》四篇、《吴楚汝南歌诗》十五篇、《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇、《邯郸河间歌诗》四篇、《齐郑歌诗》四篇、《淮南歌诗》四篇、《左冯翊秦歌诗》三篇、《京兆尹秦歌诗》五篇等。

做法，对后代影响深远。

附录：

荀《录》遗文所载汉魏乐府诗歌简表

曲类名	曲名	篇名	作者	《宋志》	《伎录》
平调曲	短歌行	周西、对酒	武帝	同	传（3篇）
		仰瞻	文帝	同	
		雉朝飞	未载		不传
	燕歌行	秋风、别日	文帝	同	传（2篇）
	长歌行	功名	文帝		不传（6篇）
		青青	明帝		
	猛虎行	吾年	武帝		
		双桐	明帝		
	君子行	燕赵	未载		
	从军行	苦哉	左延年		
清调曲	苦寒行	北上	武帝	同	传（1篇）
		悠悠	明帝	同	不传（1篇）
	董逃行	上谒	未载	古辞	传（1篇）
		白日	武帝		不传（1篇）
	塘上行	蒲生	武帝	同	传（3篇）
	秋胡行	晨上、愿登	武帝	同	
	豫章行	白杨	古辞		不传（3篇）
	相逢狭路间行	相逢	古辞		
瑟调曲	善哉行	朝日、自惜、古公	武帝	“朝日”文帝辞	传（8篇）
		朝游、上山	文帝	同	
		赫赫、我徂	明帝	同	
		来日	古辞	同	
		五岳	未载		不传（1篇）
	艳歌罗敷行	罗敷	古辞	大曲	传（1篇）
	却东西门行	鸿雁	武帝		不传（5篇）
	长安城西行	长安	未载		
	艳歌双鸿行	双鸿	未载		
	艳歌福锺行	福锺	未载		
	墙上难用趋行	墙上	未载		
怨诗行	古为君	古辞			

作者简介：陈君，男，2006年毕业于北京大学中文系，获博士学位，研究方向为先秦两汉文学，现为中国社会科学院文学研究所助理研究员。

历朝纪受命功德鼓吹曲的本事分析

——兼谈缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义

◇向　回

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：本文通过对缪袭所作魏鼓吹十二篇以及韦昭所作吴鼓吹十二篇的本事分析认为，缪袭改制汉鼓吹确立了汉鼓吹曲在后世朝廷中以史诗性的组曲来记录、歌颂王朝发展历程的模式，也确定了汉鼓吹铙歌作为组曲在后世的使用与流传，具有开创意义。同时，通过对解题叙述与歌辞本事分析的比较，笔者发现傅玄所作西晋鼓吹二十二曲中的第七篇《平玉衡》与第九篇《因时运》发生了错简。

关键词：缪袭范式　本事　史诗性组曲　改制模式

汉代的鼓吹铙歌留辞至今的有十八曲：《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《拥离》、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《雉子斑》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》。在这十八曲歌辞中，有刺谏者失职之《朱鹭》，怨法网严密之《艾如张》，悼战死者之《战城南》，伤朋友中道弃捐之《君马黄》，刺世风以寄感慨之《雉子斑》，此五首可视为表现社会情感之一类。又有叹家庭不幸之《思悲翁》，念故乡难归之《巫山高》，乐饮酒放歌之《将进酒》，写男女恋情之《有所思》与《上邪》，此五首可视为表达个人情感之一类。又有《上之回》之颂武帝行幸，《远如期》之贺单于来归，《上陵》与《圣人出》之歌颂宣帝以及《临高台》之游宴祝颂，可视为美政颂主之一类。而《拥离》、《芳树》、《石留》诸曲，难以确解。①

汉鼓吹铙歌除留辞的十八曲之外，尚有有曲无辞的《务成》、《玄

---

① 以上对汉鼓吹铙歌十八曲歌辞内容的大致解释，取赵敏俐老师《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》一文说法。此文原载《文史》2002年第4期，后收入其《周汉诗歌综论》一书，第364－397页，北京，学苑出版社，2002。

云》、《黄爵》、《钓竿》四曲，这二十二首汉鼓吹曲在汉代的实际应用情况很复杂，据赵敏俐老师《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》一文考查，大致有以下六种：一、天子宴乐群臣；二、日常娱乐；三、由传统的振旅凯乐引申为用于军中道路，赐有功之诸侯，并用于某些功臣的丧葬仪式上；四、用于册立皇后的某些仪式中；五、用于宗庙食举；六、用于宴请、赏赐外宾。[①] 鉴于汉代鼓吹曲内容的多样性与使用场合的复杂性，就可以认定这有辞的十八曲与无辞的四曲在其创作之初并非一个完整的组曲，各曲之间并没有多少紧密的联系。它们是经过后人的整理才被编排在一起，并将这些有辞的作品统称为“汉铙歌十八曲”的。但自缪袭改制汉鼓吹十二曲以述魏功德以后，吴、西晋、梁、北齐、北周五朝改制汉鼓吹曲时，均按缪袭改制的模式来进行，其内容均在述一朝之功德，具有趋同性，不复有世俗情感之表达，成了一套不可分割的组曲。本文就是要通过缪袭所作魏鼓吹十二篇以及韦昭所作吴鼓吹十二篇本事的对比分析，来探讨缪袭改制汉鼓吹所确立的史诗性组曲模式在历朝的发展情况，并以此而明确缪袭改制汉鼓吹曲在乐府发展史上的意义。

一、魏、吴鼓吹二十四曲本事分析

对缪袭所制魏鼓吹十二曲与韦昭所制吴鼓吹十二曲，萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》中有过简单的比较。萧先生根据韦昭所改十二曲不但所采乐曲完全与缪袭相同，各曲在组曲中的排列顺序亦复完全一致，同时，其中有许多曲在字数多寡与句读长短上，亦与缪袭所作完全相同或相近，认为韦昭之作源自于缪袭魏鼓吹曲，可视做“乐府填词之祖”。[②] 萧先生这里只看到了魏、吴两组鼓吹形式上的相近，其实在表达的主题上，韦昭所作吴鼓吹十二曲，亦源自缪袭的魏鼓吹十二曲，二者是一一对应的。此处就是要结合汉末三国时期的历史背景来对这两组鼓吹曲辞的本事做一番考查。为便于对比，行文时将同一乐曲的歌辞置于一处考查。

---

① 赵敏俐《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》，见其《周汉诗歌综论》一书，第368－370页，北京，学苑出版社，2002。

② 具体论述可参看萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第6章，第162－165页，北京，人民文学出版社，1984。

魏鼓吹第一曲《楚之平》，当汉曲《朱鹭》。其辞曰：

楚之平，义兵征。神武奋，金鼓鸣。迈武德，扬洪名。汉室微，社稷倾。皇道失，桓与灵。阉宦炽，群雄争。边、韩起，乱金城。中国扰，无纪经。赫武皇，起旗旌。麾天下，天下平。济九州，九州宁。创武功，武功成。越五帝，邀三王。兴礼乐，定纪纲。普日月，齐晖光。①

"楚之平"《宋书·乐志》作"初之平"。按：篇中所言乃曹操在东汉末年统治阶级内部混战以及镇压农民起义与平定州郡叛乱过程中的文治武功，并无平楚之事，故题名当以《宋书》为是。东汉中叶以后，阶级矛盾日益激化，篇中所言的"汉室微，社稷倾"乃历史实情，而"阉宦炽，群雄争。边、韩起，乱金城"等语句，亦是对曹操在镇压农民起义、平定州郡叛乱以及消灭各种割据武装过程中逐渐壮大起来的真实描述。汉献帝建安十三年（208），曹操率军南平荆州，获汉雅乐郎杜夔，于是以之为军谋祭酒，使创定雅乐，篇中所言"兴礼乐，定纪纲"亦所指不虚。所以《楚之平》一首，是对曹操一生功绩的总体概括，也是曹魏王朝基业的开始。

吴鼓吹十二曲中与《初之平》对应的是《炎精缺》。其辞云：

炎精缺，汉道微。皇纲弛，政德违。众奸炽，民罔依。赫武烈，越龙飞。陟天衢，耀灵威。鸣雷鼓，抗电麾。抚乾衡，镇地机。厉虎旅，骋熊罴。发神听，吐英奇。张角破，边、韩羁。宛、颍平，南土绥。神武章，渥泽施。金声震，仁风驰。显高门，启皇基。统罔极，垂将来。②

篇中前六句乃汉末王室衰微、皇纲废弛的具体描述，与《初之平》前一部分同。自"赫武烈"开始，则是对孙坚一生功绩的概括。武烈即孙坚，孙权称尊号后谥其为武烈皇帝。对孙坚在平定汉末农民起义与牧守混战中的功绩，《三国志·吴书·孙破虏讨逆传》有详细记载：

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第265页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第270页，北京，中华书局，1979。

中平元年，黄巾贼帅张角起于魏郡……汉遣车骑将军皇甫嵩、中郎将朱儁将兵讨击之。儁表请坚为佐军司马，乡里少年随在下邳者皆愿从。坚又募诸商旅及淮、泗精兵，合千许人，与儁并力奋击，所向无前。汝、颍贼困迫，走保宛城。坚身当一面，登城先入，众乃蚁附，遂大破之。儁具以状闻上，拜坚别部司马。

边章、韩遂作乱凉州，中郎将董卓拒讨无功。中平三年，遣司空张温行车骑将军，西讨章等。温表请坚与参军事，屯长安……拜坚议郎。时长沙贼区星自称将军，众万余人，攻围城邑，乃以坚为长沙太守。到郡亲率将士，施设方略，旬月之间，克破星等……汉朝录前后功，封坚乌程侯。①

据此看来，孙坚也是在平定农民起义与牧守混战中成长起来的。篇中“张角破，边、韩羁。宛、颍平，南土绥”等历史事件，孙坚均亲身参与并发挥了积极作用。孙吴江南政权的建立，实肇始于孙坚。“显高门，启皇基”一语，非虚美之辞。

魏鼓吹第二曲为《战荥阳》，当汉曲《思悲翁》。其辞曰：

战荥阳，汴水陂。戎士愤怒，贯甲驰。阵未成，退徐荣。二万骑，堑垒平。戎马伤，六军惊，势不集，众几倾。白日没，时晦冥，顾中牟，心屏营。同盟疑，计无成，赖我武皇，万国宁。②

很显然，篇中所言乃州郡兴义兵讨董卓事。《三国志·魏书·武帝纪》对此篇所述背景有详细记载：

（初平元年）二月，卓闻兵起，乃徙天子都长安。卓留屯洛阳，遂焚宫室。是时绍屯河内，邈、岱、瑁、遗屯酸枣，术屯南阳，伷屯颍川，馥在邺。卓兵强，绍等莫敢先进。太祖曰：“举义兵以诛暴乱，大众已合，诸君何疑？向使董卓闻山东兵起，倚王室之重，据二周之险，东向以临天下；虽以无道行之，犹足为患。

① 陈寿《三国志》，第46卷，第1094－1095页，北京，中华书局，1959。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第265页，北京，中华书局，1979。

今焚烧宫室，劫迁天子，海内震动，不知所归，此天亡之时也。一战而天下定矣，不可失也。”遂引兵西，将据成皋。邈遣将卫兹分兵随太祖。到荥阳汴水，遇卓将徐荣，与战不利，士卒死伤甚多。太祖为流矢所中，所乘马被创，从弟洪以马与太祖，得夜遁去。荣见太祖所将兵少，力战尽日，谓酸枣未易攻也，亦引兵还。①

当时兴兵讨卓的关东军，只是一些州郡割据武装的联合，论起战斗经验来，远远不及董卓的西北军，因此山东牧守谁都不敢向洛阳推进一步。曹操认为董卓“焚烧宫室，劫迁天子，海内震动”，正是决战的大好时机，所以就把自己的军队向成皋（今河南荥阳汜水镇）前线移动。等他到达荥阳（今河南开封）汴水的时候，与卓将徐荣部遭遇，战斗失利，自己为流矢所中，所乘戎马亦受重伤，幸赖从弟曹洪之马才得以逃脱。篇中所言的“阵未成，退徐荣”、“戎马伤”、“同盟疑”等细节，都是有历史根据的。

吴鼓吹十二曲中与《战荥阳》对应的是《汉之季》。其辞曰：

汉之季，董卓乱。桓桓武烈，应时运。义兵兴，云旗建。厉六师，罗八陈。飞鸣镝，接白刃。轻骑发，介士奋。丑虏震，使众散。劫汉主，迁西馆。雄豪怒，元恶偾。赫赫皇祖，功名闻。②

篇中所述战争背景与缪袭《战荥阳》是一致的，“劫汉主，迁西馆”等语句亦符合历史史实。《吴书·孙破虏讨逆传》对孙坚在讨卓战争中的行事有详细记载：

灵帝崩，卓擅朝政，横恣京城。诸州郡并兴义兵，欲以讨卓。坚亦举兵。……卓遣步骑数万人逆坚，轻骑数十先到。坚方行酒谈笑，敕部曲整顿行陈，无得妄动。后骑渐益，坚徐罢坐，导引入城，乃谓左右曰：“向坚所以不即起者，恐兵相蹈藉，诸君不得入耳。”卓兵见坚士众甚整，不敢攻城，乃引还。坚移屯梁东，大

① 陈寿《三国志》，第1卷，第7页，北京，中华书局，1959。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第270页，北京，中华书局，1979。

为卓军所攻，坚与数十骑溃围而出。……坚复相收兵，合战于阳人，大破卓军，枭其都督华雄等。……卓惮坚猛壮，乃遣将军李傕等来求和亲，今坚列疏子弟任刺史、郡守者，许表用之。坚曰："卓逆天无道，荡覆王室，今不夷汝三族，县示四海，则吾死不瞑目，岂将与乃和亲邪?"复进军大谷，拒雒九十里。卓寻徙都西入关，焚烧雒邑。坚乃前入至雒，修诸陵，平塞卓所发掘。①

据此看来，韦昭《汉之季》一篇所写孙坚在讨卓战争中的重要功绩，是有其历史依据的。

魏鼓吹第三曲《获吕布》，当汉曲《艾如张》。其辞曰：

获吕布，戮陈宫。芟夷鲸鲵，驱骋群雄。囊括天下，运掌中。②

最初，吕布与曹操争夺兖州的领导权，失败后就退到徐州（今江苏徐州）投奔刘备，并趁刘备出击袁术的机会袭取了他的根据地下邳（今江苏睢宁县西北），自称徐州刺史。刘备手下的将领像陈宫等有不少人是从曹操那里叛投吕布的，他们还想打回兖州去。因此，倘使吕布占领徐州较长时期，诚如曹操谋臣荀攸所分析的："布骁猛，又恃袁术，若纵横淮、泗间，豪杰必应之。"③ 这样，倘若曹操与袁绍决战，吕布就会配合袁绍夹攻，那时曹操腹背受敌，两线作战，难免失败。所以，曹操就趁袁绍北击公孙瓒的时机东取吕布。汉献帝建安三年（198）九月，曹操攻取彭城（今江苏徐州市），进围下邳（今江苏睢宁县西北），后引沂水、泗水灌城，吕布部将宋宪等遂缚陈宫投降曹操。吕布退守下邳南门的城楼——白门楼，最后也被迫投降。④《获吕布》一篇，描写的就是这次战事。

吴鼓吹十二曲中与《获吕布》对应的是《摅武师》。其辞曰：

---

① 陈寿《三国志》，第46卷，第1096－1097页，北京，中华书局，1959。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第265页，北京，中华书局，1979。

③《三国志·魏书·荀攸传》注引《魏书》，陈寿《三国志》，第46卷，第323页，北京，中华书局，1959。

④ 有关曹操擒获吕布，请参看王仲荦《魏晋南北朝史》中的有关叙述，第44－45页，上海，上海人民出版社，1979。

摅武师，斩黄祖。肃夷凶族，革平西夏。炎炎大烈，震天下。[1]

据《三国志·吴书·孙破虏讨逆传》载，权父孙坚在汉献帝初平三年（192）击刘表时，为祖军士射杀，所以孙权与黄祖有杀父深仇。据本传记载，孙权曾数次讨伐黄祖：建安四年（199），“从策征庐江太守刘勋。勋破，进讨黄祖于沙羡”；[2] 建安八年（203），“西伐黄祖，破其舟军”；[3] 建安十二年（207），“西征黄祖，虏其人民而还”。[4] 然而直至建安十三年（208）春，孙权复征黄祖，方由都尉吕蒙破其前锋，“而凌统、董袭等尽锐攻之，遂屠其城。祖挺身亡走，骑士冯则追枭其首”。[5] 其实，孙权之所以数次出兵讨伐黄祖，除了替父报仇之外，更重要的还是因为黄祖乃刘表手下大将，他所镇守的江夏（汉江夏郡治安陆，即今湖北云梦）具有相当重要的战略意义。《三国志·吴书·鲁肃传》记有鲁肃对孙吴集团发展的大致谋划：

权即见肃，与语甚悦之。众宾罢退，肃亦辞出，乃独引肃还，合榻对饮。因密议曰：“今汉室倾危，四方云扰，孤承父兄余业，思有桓文之功。君既惠顾，何以佐之？”肃对曰：“昔高帝区区欲尊事义帝而不获者，以项羽为害也。今之曹操，犹昔项羽，将军何由得为桓文乎？肃窃料之，汉室不可复兴，曹操不可卒除。为将军计，惟有鼎足江东，以观天下之衅。规模如此，亦自无嫌。何者？北方诚多务也。因其多务，剿除黄祖，进伐刘表，竟长江所极，据而有之，然后建号帝王以图天下，此高帝之业也。”[6]

这简直就是东吴版的《隆中对》，且其时间尚在刘备与诸葛亮于隆中话说天下大势之前。鲁肃之谋的首要任务就是剿除黄祖，而甘宁自黄祖

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第270页，北京，中华书局，1979。
② 陈寿《三国志》，第47卷，第1115页，北京，中华书局，1959。
③ 陈寿《三国志》，第47卷，第1116页，北京，中华书局，1959。
④ 陈寿《三国志》，第47卷，第1117页，北京，中华书局，1959。
⑤ 陈寿《三国志》，第47卷，第1117页，北京，中华书局，1959。
⑥ 陈寿《三国志》，第54卷，第1268页，北京，中华书局，1959。

处投奔孙权之际，所陈首计亦是先取黄祖，认为“一破祖军，鼓行而西，西据楚关，大势弥广，即可渐规巴蜀”。[①] 于此看来，孙权剿除黄祖从而占据江夏，是有其重大战略意义的。

魏鼓吹第四曲《克官渡》，当汉曲《上之回》。其辞曰：

> 克绍官渡，由白马。僵尸流血，被原野。贼众如犬羊，王师尚寡。沙塠傍，风飞扬。转战不利，士卒伤。今日不胜，后何望。土山地道，不可当。卒胜大捷，震冀方。屠城破邑，神武遂章。[②]

官渡（今河南中牟县东北十二里）之战是曹操统一北方、壮大自己势力最关键的一场战役。袁绍在这场战役中本是采取攻势的一方，他集中在河北前线的兵力约有“精兵十万，骑万匹”，而曹操集结在官渡一带的军队最多不过三四万人。在武装配备上，袁绍有“铠万头”，曹操只有“大铠二十领”；袁绍有“马铠三百具”，曹操“不能有十具”。从经济力量来讲，曹操占领的兖、豫二州不及河北那样富庶，军粮储备远没有袁绍充足。在地形上，曹操占领的兖、豫二州是四战之地，要巩固起来比较困难，而袁绍占领的河北有山河之固，各方面的条件都要远胜曹操。[③] 篇中所言之“贼众如犬羊，王师尚寡”，是符合当时政治形势的。然而，曹操却通过自身的主观努力，转劣势为优势，最终一战而胜，消灭了袁绍的主力。

吴鼓吹十二曲中与《克官渡》对应的是《伐乌林》。其辞曰：

> 曹操北伐，拔柳城。乘胜席卷，遂南征。刘氏不睦，八郡震惊。众既降，操屠荆。舟车十万，扬风声。议者狐疑，虑无成。赖我大皇，发圣明。虎臣雄烈，周与程。破操乌林，显章功名。[④]

曹操通过官渡之战、攻破邺城、拔取柳城等一系列战役，基本上统一

---

① 《三国志·吴书·甘宁传》，陈寿《三国志》，第55卷，第1293页，北京，中华书局，1959。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第266页，北京，中华书局，1979。

③ 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第46－52页，上海，上海人民出版社，1979。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第271页，北京，中华书局，1979。

了除关陇与辽东之外的大部分北方地区。要想统一全国，其下一步的主要目标就是南下平定荆州的刘表与江东的孙权。建安十三年（208），荆州牧刘表病死，次子刘琮继父位，曹操率十余万众乘机南征，刘琮举众降曹，孙权与刘备遂形成联盟，共抗曹操。曹操率水陆两军自江陵（今湖北江陵）沿江东下，到达赤壁（今湖北蒲圻县西北，在长江南岸），与孙、刘联军遭遇。这时曹军已传染上疫病，所以和孙、刘联军一接触打了一个小败仗后，曹操就把军队向北岸撤退，屯军乌林（今湖北洪湖县东北，在长江北岸），隔江对阵。后周瑜采黄盖计，用火攻大败曹操。[①]《三国志·吴主传》、《周瑜传》详细记载了乌林之役（即赤壁之战）的前后经过：

荆州牧刘表死，鲁肃乞奉命吊表二子，且以观变。肃未到，而曹公已临其境，表子琮举众以降。刘备欲南济江，肃与相见，因传权旨，为陈成败。备进住夏口，使诸葛亮诣权，权遣周瑜、程普等行。是时曹公新得表众，形势甚盛，诸议者皆望风畏惧，多劝权迎之。惟瑜、肃执拒之议，意与权同。瑜、普为左右督，各领万人，与备俱进，遇于赤壁，大破曹公军。[②]

其年（建安十三年）九月，曹公入荆州，刘琮举众降，曹公得其水军，船步兵数十万，将士闻之皆恐。[③]

裴松之注《三国志》时于赤壁之战一节引《江表传》，谓孙权战前得曹操书后，“以示群臣，莫不向震失色”。[④] 结合上引材料，可知篇中所谓“刘氏不睦”、“众既降”、“议者狐疑”等都有具体所指。歌辞对赤壁之战背景的叙述，与相应历史事实吻合。

魏鼓吹第五曲《旧邦》，当汉曲《翁离》。其辞曰：

---

① 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第54－57页，上海，上海人民出版社，1979。

② 《三国志·吴书·吴主传》，陈寿《三国志》，第47卷，第1117－1118页，北京，中华书局，1959。

③ 《三国志·吴书·周瑜传》，陈寿《三国志》，第54卷，第1261页，北京，中华书局，1959。

④ 陈寿《三国志》，第47卷，第1118页，北京，中华书局，1959。

旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如摧。兵起事大，令愿违。傅求亲戚，在者谁。立庙置后，魂来归。①

曹操于建安五年（200）在官渡战胜袁绍后，遂于建安七年（202）还军谯郡，收藏士卒死亡，抚慰其生者。《三国志·魏书·武帝纪》载其还军谯郡时所下之令文曰：

吾起义兵，为天下除暴乱。旧土人民，死丧略尽，国中终日行，不见所识，使吾凄怆伤怀。其举义兵已来，将士绝无后者，求其亲戚以后之，授土田，官给耕牛，置学师以教之。为存者立庙，使祀其先人，魂而有灵，吾百年之后何恨哉！②

曹操乃沛国谯（今安徽亳县）人，“旧邦”即指其故乡谯郡。曹操还军谯郡后，“国中终日行，不见所识”，即所谓“旧邦萧条，心伤悲”。此篇所言，正与其令一一吻合。

吴鼓吹十二曲中与《旧邦》对应的是《秋风》。其辞曰：

秋风扬沙尘，寒露沾衣裳。角弓持弦急，鸠鸟化为鹰。边垂飞羽檄，寇贼侵界疆。跨马披介胄，慷慨怀悲伤。辞亲向长路，安知存与亡。穷达固有分，志士思立功。邀之战场，身逸获高赏，身没有遗封。③

此篇所写乃“言孙权悦以使民，民忘其死”④，今天虽然难以找到具体的历史事件来与歌辞中的语句相发明，但从孙权对周瑜、鲁肃、吕蒙、诸葛瑾、陆逊这些将领能够推心置腹、百般信任，故而得以自擅江表、成鼎峙之业来看，篇章对孙权的赞美，还是有历史依据的。

魏鼓吹第六曲《定武功》，当汉曲《战城南》。其辞曰：

定武功，济黄河。河水汤汤，旦暮有横流波。袁氏欲衰，兄

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第266页，北京，中华书局，1979。
② 陈寿《三国志》，第1卷，第22－23页，北京，中华书局，1959。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第271页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第271页，北京，中华书局，1979。

弟寻干戈。决漳水，水流滂沱，嗟城中如流鱼，谁能复顾室家。计穷虑尽，求来连和。和不时，心中忧戚。贼众内溃，君臣奔北。拔邺城，奄有魏国。王业艰难，览观古今，可为长叹。①

官渡败后，袁绍从此一蹶不振。建安七年（202）五月，袁绍病死。绍先以长子袁谭为青州刺史，次子袁熙为幽州刺史，外甥高干为并州刺史，而指定小儿子袁尚为冀州刺史，镇邺，继承他的地位。不久，袁尚、袁谭兄弟火并，袁尚远离邺城（今河北临漳西南）进攻袁谭。袁谭困急，派人向曹操求救，操出兵直捣邺城，袁尚回师救邺被曹操击败，逃奔幽州依靠袁熙。建安九年（204）八月，曹操攻下邺城，次年正月又攻下南皮（今河北南皮县），杀袁谭，占领了冀、青二州。"是月（建安十年正月），袁熙大将焦触、张南等叛攻熙、尚，熙、尚奔三郡乌丸。"② 幽州归属曹操。建安十一年（206）曹操出兵攻取并州，至此，袁绍过去占有的冀、青、幽、并四州全部落入曹操之手，河北成了曹操的根据地，而邺城则成为曹操"霸府"所在。因邺城是魏郡太守的治所，所以后来曹操就以汉帝名义封自己为魏公，其后又晋爵为魏王，到了曹丕代汉，国号也就叫魏。③ 此正诗中"袁氏欲衰，兄弟寻干戈"、"计穷虑尽，求来连和"、"贼众内溃，君臣奔北"、"拔邺城，奄有魏国"之所本。邺城之破，正是曹魏基业创定之始。

吴鼓吹十二曲中与《定武功》对应的是《克皖城》。其辞曰：

克灭皖城，遏寇贼。恶此凶孽，阻奸慝。王师赫征，众倾覆。除秽去暴，戢兵革。民得就农，边境息。诛君吊臣，昭至德。④

皖城（今安徽潜山县）先属孙策，策死后庐江（郡治皖）太守李术叛，权屠其城。后又属魏，据《三国志·吴书·吴主传》载，曹操因害怕长江沿岸郡县为孙权所略，故征令内移，结果使得"民转相惊，自庐

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 266－267 页，北京，中华书局，1979。

② 《三国志·魏书·武帝纪》，陈寿《三国志》，第 1 卷，第 27 页，北京，中华书局，1959。

③ 有关曹操攻破邺城的具体历史背景，请参看王仲荦《魏晋南北朝史》中的论述，第 52－53 页，上海，上海人民出版社，1979。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 271－272 页，北京，中华书局，1979。

江、九江、蕲春、广陵户十余万皆东渡江，江西遂虚，合肥以南惟有皖城”。① 但东吴在长江北岸的边境也并不安宁，据《三国志·吴书·吕蒙传》载，“魏使庐江谢奇为蕲春典农，屯皖田乡，数为边寇”。② 建安十八年（213）正月，曹操进军濡须口（今安徽无为县东南，濡须水入长江处），与孙权相拒月余不能下，故而退兵，并遣朱光为庐江太守，屯皖大开稻田。如果曹魏势力在庐江获得进一步发展，曹操必将渡江南下。在这种形势下，吕蒙劝孙权亲征皖城。《三国志·吴书·吕蒙传》载：

> 曹公遣朱光为庐江太守，屯皖，大开稻田，又令闲人招诱鄱阳贼帅，使作内应。蒙曰：“皖田肥美，若一收孰，彼众必增，如是数岁，操态见矣，宜早除之。”乃具陈其状。于是权亲征皖，引见诸将，问以计策。③

可见皖城不唯地当要冲，而且农田肥美，有利于增加自己的经济实力。孙权攻下皖城，既能遏制魏军进一步南下，又是当下边境安宁之所需，是东吴“民得就农，边境息”的直接保障。

魏鼓吹第七曲《屠柳城》，当汉曲《巫山高》。其辞曰：

> 屠柳城，功诚难。越度陇塞，路漫漫。北逾冈平，但闻悲风正酸。蹋顿授首，遂登白狼山。神武慹海外，永无北顾患。④

袁尚被曹操打败后，与弟袁熙胁迫幽冀军民十余万人投奔三郡乌桓蹋顿单于，蹋顿也趁势出兵侵扰汉边。建安十二年（207），曹操出兵反击乌桓，大军在边塞人民的积极支援下出卢龙塞（由今喜峰口至冷口），“堑山堙谷，五百余里”，经过白檀（今河北滦平县东北兴州河南岸）、平刚（今辽宁凌源县西南），翻越白狼堆（今辽宁凌源县东南），向蹋顿的根据地柳城（今辽宁朝阳市南）推进。在不到柳城百数里地的凡城（今辽宁新宾西北）和蹋顿主力遭遇，一战而胜，临

---

① 陈寿《三国志》，第47卷，第1118-1119页，北京，中华书局，1959。
② 陈寿《三国志》，第54卷，第1275页，北京，中华书局，1959。
③ 陈寿《三国志》，第54卷，第1276页，北京，中华书局，1959。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第267页，北京，中华书局，1979。

阵斩蹋顿，进破柳城，并把被乌桓族掳去及逃在塞外的汉族人民十余万户全部接回来，同时还把十余万户乌桓族人陆续迁进关来，此后曹操利用他们的“侯王大人”率其部众参加各个战役，史称“由是三郡乌丸，为天下名骑”。这样，北方除关陇与辽东等地区以外，基本上都被曹操统一了。①《屠柳城》一曲，写的就是这次战争。

吴鼓吹十二曲中与《屠柳城》对应的是《关背德》。其辞曰：

> 关背德，作鸱张。割我邑城，图不祥。称兵北伐，围樊、襄阳。嗟臂大于股，将受其殃。巍巍夫圣主，睿德与玄通。与玄通，亲任吕蒙。泛舟洪氾池，溯涉长江。神武一何桓桓，声烈正与风翔。历抚江安城，大据郢邦。虏羽授首，百蛮咸来同，盛哉无比隆。②

曹操自乌林兵败后即退回江陵（今湖北江陵），不久又命大将曹仁驻守江陵，自己回到北方。因为孙、刘联军长期围攻江陵，曹操只好命令曹仁放弃江陵向北撤退，把战略据点收缩在襄阳（今湖北襄樊市）、樊城（今湖北襄樊市北）一带。赤壁之战后鲁肃劝孙权将江陵借与刘备，一直由关羽把守。刘备在攻克汉中后，即命令驻防江陵的关羽出兵襄、樊，北向宛、洛，此即篇中“称兵北伐，围樊、襄阳”之所本。建安二十四年（219），关羽向樊城发起进攻。在关羽进攻之前，曹仁先派于禁、庞德等七军屯于樊北，与城内互为犄角。因八月间大雨，汉水暴涨，平地水深数丈，于禁等七军被水浸没，只有小部分将领登高避水。关羽乘大船猛攻，于禁投降，庞德被杀。关羽随即又乘船猛攻樊城，这时城内只有几千人，曹仁坚守待援。因为江陵乃南郡郡治，居建业（今江苏南京市）上游，如果关羽攻下樊城，势力得到发展，将对下游的孙权极其不利，即所谓“臂大于股，将受其殃”，故而孙权趁关羽久攻樊城不下之机袭取其根据地江陵，并在关羽回救江陵时将其擒杀。③韦昭《关背德》一篇，写的正是这次战争。

---

① 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第53－54页，上海，上海人民出版社，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第272页，北京，中华书局，1979。

③ 有关孙权袭取关羽的详细情况，可参看王仲荦《魏晋南北朝史》中的论述，第64－65页，上海，上海人民出版社，1979。

魏鼓吹第八曲《平南荆》，当汉曲《上陵》。其辞曰：

南荆何辽辽，江汉浊不清。菁茅久不贡，王师赫南征。刘琮据襄阳，贼备屯樊城。六军庐新野，金鼓震天庭。刘子面缚至，武皇许其成。许与其成，抚其民。陶陶江汉间，普为大魏臣。大魏臣，向风思自新。思自新，齐功古人。在昔虞与唐，大魏得与均。多选忠义士，为喉唇。天下一定，万世无风尘。①

经过克官渡、破邺城、屠柳城等诸多战役，曹操已初步统一了北方的绝大部分地区。但南边的荆州一带，在其牧守刘表的治理下，地方数千里（荆州八郡，包括现在的湖南、湖北地区），带甲士兵十余万，在牧守混战时期，独有荆州没有受到破坏。建安十三年（208）刘表病死，次子刘琮继位，曹操率十余万众乘机南征，大部分荆州地主（以蒯越为代表）劝刘琮投降，琮遂降于曹操。刘备自建安六年（201）投奔刘表后，一直驻在荆州，当刘表在世时，因为要利用刘备来抵御曹操，所以请刘备屯军樊城（今湖北襄樊市北）。得知刘琮降曹后，刘备急忙调动自己的部队向江陵撤退，一路吸收不少军民，人数发展到十几万。江陵是荆州的重要军事基地之一，贮集了不少军事物资，倘被刘备取去，武装他新编收来的军队，就会大大地增强刘备的军事力量。因此曹操自率精兵五千追击刘备，一天一夜赶了三百多里地，赶到当阳长坂（今湖北当阳县东北），击散了刘备军队。② 《平南荆》一曲，记的就是这次南征。

吴鼓吹十二曲中与《平南荆》对应的是《通荆门》。其辞曰：

荆门限巫山，高峻与云连。蛮夷阻其险，历世怀不宾。汉王据蜀郡，崇好结和亲。乖微中情疑，谗夫乱其间。大皇赫斯怒，虎臣勇气震。荡涤幽薮，讨不恭。观兵扬炎耀，厉锋整封疆。整封疆，阐扬威武容。功赫戏，洪烈炳章。邈矣帝皇世，圣吴同厥风。荒裔望清化，化恢弘。煌煌大吴，延祚永未央。③

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第267页，北京，中华书局，1979。

② 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第54－55页，上海，上海人民出版社，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第272－273页，北京，中华书局，1979。

赤壁之战时为共同对抗曹操，孙、刘曾结成联盟，战后鲁肃又劝孙权将江陵借与刘备以维持联盟，实际上是把长江中游的防务移交给刘备，而使得自己能集中军力东御曹操。刘备入蜀取得益州后，孙权要求刘备把荆州让给他。建安二十年（215）夏，孙权出兵夺取长沙、桂阳、零陵三郡，还要求关羽让出南郡。此时刘备尚在益州，得知荆州有事，就赶往公安（今湖北公安），派人同孙权交涉，这时曹操已在进兵汉中，刘备怕益州有失，所以同意和孙权中分荆州，以湘水为界，江夏和长沙、桂阳三郡属孙权，南郡和零陵、武陵三郡属刘备。孙权也同意在刘备北攻汉中时，他就出兵进攻曹操的合肥，配合作战。在这期间孙、刘联盟虽然脆弱，但还是没有破裂。建安二十四年（219），关羽向樊城（今湖北襄樊市北）发起进攻，久攻不下，孙权趁机袭取关羽的根据地江陵，并在关羽回救江陵时将其擒杀。孙、刘联盟自此完全破裂。刘备一方面要替关羽报仇，一方面亦想夺回荆州，故于章武元年（221）七月大举伐吴，为东吴大都督陆逊所败，退回白帝城。就在吴蜀此次会战后不到三四个月，魏主曹丕两路出兵，进攻东吴的濡须（今安徽巢县南）和江陵。在此形势下，孙权遣郑泉使蜀，刘备派宗玮报聘，脆弱的吴蜀联盟又复活了。[①]《三国志·吴书·吴主传》载："（黄武元年）十二月，权使太中大夫郑泉聘刘备于白帝，始复通也。"[②] 而在此之前，刘备已遣使致书，愿修旧好。《三国志·吴书·吴主传》注引《江表传》曰："权云：'近得玄德书，已深引咎，求复旧好。'"[③] 韦昭《通荆门》一篇，写的正是吴蜀之间在关羽被杀、刘备伐吴而交恶之后的再次联盟。

魏鼓吹第九曲《平关中》，当汉曲《将进酒》。其辞曰：

平关中，路向潼。济浊水，立高墉。斗韩、马，离群凶。选骁骑，纵两翼，虏崩溃，级万亿。[④]

① 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第64－87页，上海，上海人民出版社，1979。

② 陈寿《三国志》，第47卷，第1126页，北京，中华书局，1959。

③ 陈寿《三国志》，第47卷，第1129页，北京，中华书局，1959。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第268页，北京，中华书局，1979。

赤壁战败后，曹操清楚地意识到一时很难消灭孙权与刘备，只有努力把中原地区的农业生产加速恢复，使自己的力量远胜孙、刘，具备战胜孙、刘的经济条件，然后军事上才能取得决定性的胜利。所以，他这时首先要做的就是统一关陇，巩固自己的后方。建安十六年（211）春，曹操命钟繇率大将夏侯渊等由洛阳向关中推进，声称进讨张鲁。因为当时关中还是一种割据状态，那些割据一方的将领名义上还受汉帝给予的官位，如果曹操骤然出兵进击他们，就会师出无名，故而曹操就以夺取汉中讨伐张鲁为名，进兵关中，这必然遭到割据关中的将领们的阻挡，这样曹操对其加以讨伐，也就名正言顺了。果然割据关中的韩遂、马超、侯选、程银、杨秋、李堪、张横、梁兴、成宜、马玩等立时联合起来，人数共有十万左右，屯据潼关（今陕西潼关东北），阻挡曹军开入关中。曹操先把大军集结起来与韩遂等对阵潼关，牵制联军主力，使其无法分身，然后抽调徐晃、朱灵两将率领步骑四千从蒲坂（今山西永济县西蒲州镇）渡过黄河，在黄河西岸建立了坚固的阵地，接着曹操把潼关的大军陆续北调与徐晃会合，迫使韩遂等人放弃潼关天险，把防线退缩到从渭口（今陕西潼关县北）以西的渭水南岸去了。这样，战争的主动权完全掌握在曹操一方。最后，曹操利用讲和的机会，离间韩遂和马超的关系，并利用联军之间互相猜忌这一弱点，一举击溃了关中的联军。成宜、李堪等阵上被杀；杨秋逃归安定（郡治临泾，今甘肃镇原县南），不久投降；梁兴退保鄜城（今陕西洛川县东南），不到一年，也被曹操消灭；韩遂逃回显亲（今甘肃天水县西北），到了建安二十年（215）为其部下所杀；马超退到陇上，一度攻杀曹操派遣的凉州刺史韦康，攻陷冀城（今甘肃甘谷县南），后来韦康部下杨阜、姜叙等起兵讨超，杀超妻子，超投奔张鲁，最后又从张鲁处投奔刘备。这样，曹操在西北地区的劲敌可算基本解决了。[①]《平关中》一曲所依据的，正是这样一些历史事实。

吴鼓吹十二曲中与《平关中》对应的是《章洪德》。其辞曰：

章洪德，迈威神。感殊风，怀远邻。平南裔，齐海滨。越裳

---

① 参看王仲荦《魏晋南北朝史》，第57－59页，上海，上海人民出版社，1979。

贡，扶南臣。珍货充庭，所见日新。[1]

篇中言及的越裳乃古国名，在秦为象郡，两汉为九真郡，吴分置九德郡，地理位置在今越南境内。扶南即今柬埔寨。孙吴能与这些地区进行经济文化交流，得益于孙权对交州（治番禺，今广东广州市）统治权的巩固。《三国志·吴书·吕岱传》载：

岱既定交州，复进讨九真，斩获以万数。又遣从事南宣国化，暨徼外扶南、林邑、堂明诸王，各遣使奉贡。[2]

交州北接扬州、荆州、益州，[3] 对魏、蜀、吴三方而言战略地位都很重要。北方争夺交州能对南方三州实现战略包围，而孙、刘争取交州不但能巩固对扬州、荆州的统治，而且能对益州保持影响或另辟攻取途径，所以三方对交州的争夺虽不如荆州等地，但亦未曾间断过。建安二十年（215）以后，交州基本为孙吴所统治。[4] 黄武五年（226）交阯太守士燮卒，孙权以交阯县远，乃分合浦以北为广州，吕岱为刺史；交阯以南为交州，戴良为刺史。又遣陈时代燮为交阯太守，因士燮之子士徽自署交阯太守，发宗兵拒良，戴良不得入，故吕岱发兵击平之，遂定交州。[5] 正因吕岱定交州后又遣从事南宣国化，徼外扶南、林邑、堂明诸王才各遣使奉贡。虽然在此之后，这些国家或地区不断与孙吴有经济文化往来，[6] 但均已在孙权称帝的黄龙元年（229）以后了，韦昭此篇《章洪德》置于叙述孙权称帝建号的《从历数》一篇之前，故

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第273页，北京，中华书局，1979。

② 陈寿《三国志》，第60卷，第1385页，北京，中华书局，1959。

③ 东汉时期的交州刺史部包括今天广东、广西以及越南等地区，治下有南海、苍梧、合浦、郁林、交阯、九真、日南等郡，故其北面与扬州、荆州、益州等刺史部均相接。

④ 魏、蜀、吴对交州一地的争夺情况，可参看凌文超《论三国时期的交州争夺》一文，载《成都大学学报（社科版）》2006年第2期，第48－51页。

⑤ 具体情况详见陈寿《三国志·吴书·士燮传》，第49卷，第1193页，北京，中华书局，1959。

⑥ 据《三国志·吴书·吴主传》载，赤乌六年（243年）冬十二月，扶南王范旃“遣使献乐人及方物。”《三国志》，第47卷，第1145页，北京，中华书局，1959。

其所写应当就是吕岱定交州后、孙权建帝号前的事。

魏鼓吹第十曲《应帝期》，当汉曲《有所思》。其辞曰：

> 应帝期，於昭我文皇，历数承天序，龙飞自许昌。聪明昭四表，恩德动遐方。星辰为垂耀，日月为重光。河、洛吐符瑞，草木挺嘉祥。麒麟步郊野，黄龙游津梁。白虎依山林，凤凰鸣高冈。考图定篇籍，功配上古羲皇。羲皇无遗文，仁圣相因循。期运三千岁，一生圣明君。尧授舜万国，万国皆附亲。四门为穆穆，教化常如神。大魏兴盛，与之为邻。①

延康元年（220）十月，汉献帝禅位，曹丕代汉，改元黄初。裴松之注《三国志》时引《献帝传》对禅代众事的记载中，颇有与缪袭所作鼓吹《应帝期》篇中相合者，如太史丞许芝就广引《春秋玉版谶》、《春秋佐助期》等纬书谓“代赤者魏公子”、“汉以许昌失天下”，好似魏之代汉是上天早就安排好了的，正与篇中“历数承天序，龙飞自许昌”诸语相合。又谓曹丕曰：“殿下即位，初践阼，德配天地，行合神明，恩泽盈溢，广被四表，格于上下。是以黄龙数见，凤皇仍翔，麒麟皆臻，白虎效仁，前后献见于郊甸；甘露醴泉，奇兽神物，众瑞并出。斯皆帝王受命易姓之符也。”② 缪袭篇中所提及的诸多祥瑞，与当时曹魏一些御用文人的进表条奏是基本相合的。

吴鼓吹十二曲中与《应帝期》对应的是《从历数》。其辞曰：

> 从历数，於穆我皇帝。圣哲受之天，神明表奇异。建号创皇基，聪睿协神思。德泽浸及昆虫，浩荡越前代。三光显精耀，阴阳称至治。肉角步郊畛，凤凰栖灵囿。神龟游沼池，图谶摹文字。黄龙觌鳞，符祥日月记。览往以察今，我皇多哙事。上钦昊天象，下副万姓意。光被弥苍生，家户蒙惠赉。风教肃以平，颂声章嘉喜。大吴兴隆，绰有余裕。③

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第268页，北京，中华书局，1979。
② 陈寿《三国志》，第2卷，第64页，北京，中华书局，1959。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第273页，北京，中华书局，1979。

黄龙元年（229）春，公卿百司皆劝权正尊号。夏四月，夏口、武昌并有黄龙、凤皇见。丙申，孙权遂于南郊即皇帝位。① 历代君主继位，无不认为是“休征嘉瑞，前后杂沓，历数在躬，不得不受”② 的，韦昭《应帝期》既述孙权建号之事，自也会在其中多叙祥瑞之征。

上文考查了缪袭与韦昭分别制作的魏、吴鼓吹十二曲中的前十对歌辞所依据的本事，通过这十对歌辞的对比考查可以看出，不论是缪袭所作的魏鼓吹曲，还是韦昭所作的吴鼓吹曲，都是按照各自皇朝的历史发展顺序来叙述的，各自所歌颂的历史事件在发生的时间上并没有错乱。如果按照它们所当汉曲的顺序逐一对应，甚至还可以看出在对应篇章的主题上，依据的都是性质类似的历史事件。下面再结合上文的考查来对其主题做一简单的对应比较。

缪袭《楚之平》言曹操在东汉末年统治阶级内部混战以及镇压农民起义与平定州郡叛乱过程中的文治武功，是曹魏集团王业兴起的开始。韦昭所作与之对应的《炎精缺》，写孙坚在汉末战乱中的创业事迹，这也正是江东孙吴集团王业兴起的开始。二者均可看做各自组曲的一个总起，一个引子。

缪袭《战荥阳》写曹操兴义兵讨董卓之事，表现曹操在讨卓战争中的临阵不乱。韦昭《汉之季》所歌颂的也正是孙坚在讨卓战争中的重要作用。

缪袭《获吕布》写曹操擒获吕布，从而为自己北定中原扫平障碍，打下了坚实的基础。韦昭《摅武师》写孙权剿除黄祖，占据江夏，从而为自己抵抗曹操南下创造有利条件。随后的历史发展表明，孙权征伐黄祖与曹操擒获吕布一样，都是为对自己王图大业具有决定意义的战争做准备，伐黄祖之于赤壁之战与擒吕布之于官渡之战，有着惊人的相似。韦昭作鼓吹十二曲以称颂孙权讨伐黄祖的《摅武师》与缪袭赞美曹操擒获吕布的《获吕布》相对应，绝非简单的历史巧合。

缪袭《克官渡》写曹操破袁绍于官渡，为自己统一北方奠定基础。韦昭《伐乌林》写孙权指挥周瑜、程普大破曹操于乌林（即赤壁之战）。赤壁之战与官渡之战一样，都是我国古代战争史上以少胜多、以

---

① 《三国志·吴书·吴主传》，陈寿《三国志》，第47卷，第1134页，北京，中华书局，1959。

② 《三国志·吴书·吴主传》注引《吴录》所载孙权告天文，陈寿《三国志》，第47卷，第1135页，北京，中华书局，1959。

弱胜强的著名战役，而在三国历史发展进程中，赤壁之战对于孙权之立足江东，与官渡之战对于曹操之统一北方具有同样的战略意义。韦昭以《伐乌林》来对应缪袭所制魏曲《克官渡》，显然也是有意于将二者作比较的。

缪袭《旧邦》写曹操于官渡战胜袁绍后还军谯郡，收藏士卒死亡，抚慰其生者。韦昭《秋风》所写乃孙权亲民使民之美政，篇中有“身逸获高赏，身没有遗封”之句，而缪袭所作《旧邦》中复有“傅求亲戚，在者谁”之句，二者有着相同的政治目的。从主题上来看，收藏死去的士卒使其能魂归故里，也是亲民爱民的表现。《古今乐录》谓《秋风》的主题乃“言孙权悦以使民，民忘其死”,① 可见二者也是可以相对应的。

缪袭《定武功》写曹操攻破邺城，开始稳定曹魏在北方的基业。韦昭《克皖城》则写曹操志图兼并而令朱光为庐江太守，故而孙权亲征，破光于皖城（今安徽潜山县)。邺城之破使曹魏确立了其“霸府”所在，而皖城之破使东吴进可以攻、退可以守，这在东吴的开发史上，具有与曹操破邺城同等重要的地位。

缪袭《屠柳城》写曹操越北塞、历白檀，最终于柳城攻破三郡乌桓，这是曹操统一北方的进一步举措。韦昭《关背德》言蜀将关羽背弃吴德，心怀不轨，故而孙权引师浮江擒之。曹操攻破柳城，实因袁尚、袁熙兄弟胁迫幽、冀军民十余万人投奔三郡乌桓蹋顿单于，而蹋顿也趁势出兵侵扰汉边，所以柳城破后曹操把被乌桓族掳去及逃在塞外的汉族人民十余万户全部接回。如果考虑到华夷之辨，袁氏兄弟之投奔乌桓，亦可看做是背汉之德。蜀汉刘备借东吴荆州不还，且孙权置南三郡长吏，“关羽尽逐之”,② 在东吴人眼里，关羽亦是背吴之德。从这一层面来说，孙权之擒关羽与曹操之屠柳城，亦有一定的相似之处。

缪袭《平南荆》叙曹操南平荆州，意欲一统中国。韦昭《通荆门》则写吴蜀联盟虽因孙权杀关羽及刘备举兵伐吴而一度破裂，但最终仍恢复交通，重修旧好。曹操南征平定荆州，直接关系到孙、刘的生存与发展问题，而孙、刘联盟的历次形成，也都是直接缘于与曹魏集团

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第271页，北京，中华书局，1979。

② 陈寿《三国志》，第47卷，第1119页，北京，中华书局，1959。

的军事斗争。韦昭以《通荆门》一篇与缪袭所作《平南荆》相对应，定是有意为之。

缪袭《平关中》言曹操西征统一关陇。韦昭《章洪德》则言孙权章其大德而使远方来附。曹操进兵关中讨伐群雄，实是为了巩固自己的后方，扩大自己的实力以与孙、刘联盟抗衡，而孙权章其大德与南洋诸国交通，其实也是为了巩固自己的后方并为自己向曹魏以及刘蜀进兵寻求道路，从战略意义上讲，二者也是有相似之处的。韦昭以《章洪德》一篇与缪袭《平关中》相对应，可见他对缪袭的魏鼓吹十二曲，还是有着深刻理解的。

缪袭《应帝期》言曹丕以圣德受命，代汉改元。韦昭《从历数》说的也是孙权从箓图之符而建大号。曹丕与孙权各自称帝的时间相距有九年之多，但缪袭与韦昭均是在其组曲的第十曲来表现这一在各自王朝建立过程中的划时代事件，说明韦昭是有意识地让其吴鼓吹十二首在主题上向缪袭的魏鼓吹十二首靠拢的。

魏、吴鼓吹十二曲除了上面比较的十对之外，另外的两对为《邕熙》、《承天命》与《太和》、《玄化》。缪袭所作《邕熙》"言魏氏临其国，君臣邕穆，庶绩咸熙也"，[1] 韦昭所作《承天命》"言上以圣德践位，道化至盛也"，[2] 二篇均当汉曲《芳树》。缪袭所作《太和》"言明帝继体承统，太和改元，德泽流布也"，[3] 韦昭所作《玄化》"言上修文训武，则天而行，仁泽流洽，天下喜乐也"，[4] 二篇均当汉曲《上邪》。这两对歌辞都是对其新建王朝政治统治的歌颂，虽难以用具体的历史事实来将二者一一对照，但总体说来，这两对歌辞在主题上还是两相呼应的。

从上面这种比较可以看出，魏、吴两组鼓吹均在第一篇叙说各自王朝的功业之始，继而写历次战争；缪袭在第五篇中写曹操抚民恤民之举措，韦昭也同样在第五篇写孙权亲民爱民之政策；缪袭在第十篇写曹丕受命称帝，韦昭也同样在第十篇写孙权建号称帝。同时，《晋书·乐志》谓对汉鼓吹二十二曲，缪袭改其十二曲述魏以功德代汉之

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 268 页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 274 页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 269 页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 18 卷，第 274 页，北京，中华书局，1979。

外，其余诸曲“并同旧名”,[1] 而韦昭改其十二曲述吴以功德受命之外，其余诸曲“亦用旧名不改”,[2] 可见二者不但所改者相同，其对未改者的处理态度亦复相同。如果再结合萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》从形式上对缪袭与韦昭这二十四篇鼓吹曲所作的比较，已经可以大胆地认为，韦昭所作的吴鼓吹十二首，在模式上完全源自缪袭的魏鼓吹曲十二首，而且韦昭是在对缪袭所作魏鼓吹广泛学习、深刻理解的基础上结合东吴朝廷自身的发展历史而创作的吴鼓吹曲，他延续了魏鼓吹曲歌颂一朝武功的主题，在鼓吹乐的发展史上，同样具有不可忽视的地位。

二、西晋鼓吹曲辞解题与本事相违原因探源

在缪袭改制汉鼓吹以述魏功德之后，许多王朝也都存在改制汉鼓吹以述己朝功德的情况。但是后世王朝对汉鼓吹曲的这种改制，除了在乐曲上仍借用汉曲之外，不论是歌辞主题的表达还是内容顺序的排列，却并没有向汉鼓吹曲辞回归，而是遵循了缪袭魏鼓吹十二首所确立的模式。虽然后世的这种改制在汉鼓吹曲曲调数量的取舍上，都对魏鼓吹有了进一步的扩充，却也并没有超出汉鼓吹铙歌二十二曲的范围。这些受缪袭范式影响的朝廷所制鼓吹曲，除了上节已考的韦昭作吴鼓吹曲辞十二首之外，尚有傅玄作晋鼓吹二十二首和沈约作梁鼓吹十二首有辞留存。另有北齐所制二十曲与北周所制十五曲无辞留存，但存有题名及解题，据此亦可考知其本事与大致内容。

从上文对魏、吴两朝鼓吹曲本事的考查中可以看出，缪袭对汉鼓吹曲的改制基本上确立了一种按王朝历史发展顺序来歌咏的范式。如果结合各朝所制鼓吹曲辞之本事来考查，就会发现西晋、萧梁、北齐、北周等朝所创制的鼓吹曲，也都如韦昭所制吴鼓吹十二曲一样，遵循了缪袭所确立的这一史诗性组曲范式。如西晋鼓吹二十二首，乃司马炎代魏立晋之初令傅玄创制而成。《晋书·乐志》云：

---

① 房玄龄等《晋书》，第23卷，第701页，北京，中华书局，1974。

② 房玄龄等《晋书》，第23卷，第702页，北京，中华书局，1974。

及武帝受禅，乃令傅玄制为二十二篇，亦述以功德代魏。①

傅玄改制鼓吹时所依之二十二曲全为汉曲，即汉铙歌十八曲再加上无辞的四曲：《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》。此组歌辞完全取法缪袭魏鼓吹十二曲模式，基本上按照司马氏王朝的历史发展来叙述，其多数本事史书中记载已详。如第一篇《灵之祥》至第五篇《时运多难》，所言依次为宣皇帝司马懿诛孟度、御诸葛、灭公孙、为曹魏拨乱反正并网罗文武之才、率军致讨吴方等佐魏功德，这是与司马懿一生行迹相对应的。

但通过本事考查却又可以发现，今存晋鼓吹二十二曲在《乐府诗集》中的编排次第存在一定的问题。自第六篇《景龙飞》至第十篇《惟庸蜀》，所言为景帝司马师与文帝司马昭佐魏之功德，但如果把二人的事迹与各篇解题及歌辞中所透露出来的信息结合来看，却又会发现有些篇章的解题是与历史事实相违的，而某些篇章在组曲中的排列次第亦存在一定问题。如第七篇《平玉衡》，当汉曲《巫山高》。《宋书·乐志》曰："《平玉衡》，言景皇帝一万国之殊风，齐四海之乖心，礼贤养士，而纂洪业也。"② 其辞曰：

平玉衡，纠奸回。万国殊风，四海乖。礼贤养士，羁御英雄，思心齐。纂成洪业，崇皇阶。品物咸亨，圣敬日跻。聪鉴尽下情，明明综天机。③

按：玉衡语出《尚书·尧典》："在璿璣玉衡，以齐七政。"④《汉书·律历志》云："衡权者，衡，平也，权，重也，衡所以任权而均物平轻重也。其道如底，以见准之正，绳之直，左旋见规，右折见矩。其在天也，佐助旋机，斟酌建指，以齐七政，故曰玉衡。"⑤ 此曲所写实际上为文皇帝司马昭之事迹。这从以下两方面可以看出。

---

① 房玄龄等撰《晋书》，第23卷，第702页，北京，中华书局，1974。

② 沈约《宋书》，第22卷，第650页，北京，中华书局，1974。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第278页，北京，中华书局，1979。

④ 金景芳、吕绍纲《〈尚书·虞夏书〉新解》，第2页，沈阳，辽宁古籍出版社，1996。

⑤ 班固《汉书》，第21卷，第969页，北京，中华书局，1962。

在司马氏立国之初，傅玄尚作有《晋鼙舞歌》五篇，此组诗与其晋鼓吹二十二曲一样，大致按照司马氏王朝的历史发展来叙述，颇具史诗性质。其第四首《大晋篇》专表文帝司马昭之功绩：

> 赫赫大晋，於穆文皇。荡荡巍巍，道迈陶唐。世称三皇五帝，及今重其光。九德克明，文既显，武又章。恩弘六合，兼济万方。内举元凯，朝政以纲。外简虎臣，时惟鹰扬。靡从不怀，逆命斯亡。仁配春日，威逾秋霜。济济多士，同兹兰芳。唐虞至治，四凶滔天。致讨俭、钦，罔不肃虔。化感海外，海外来宾。献其声乐，并称妾臣。西蜀猾夏，僭号方域。命将致讨，委国稽服。吴人放命，凭海阻江。飞书告谕，响应来同。先王建万国，九服为藩卫。亡秦坏诸侯，享祚不二世。历代不能复，忽逾五百岁。我皇迈圣德，应期创典制。分土五等，藩国正封界。莘莘文武佐，千秋遘嘉会。洪业溢区内，仁风翔海外。①

详加分析，诗中“内举元凯，朝政以纲。外简虎臣，时惟鹰扬”、“济济多士，同兹兰芳”等正可与《平玉衡》中的“礼贤养士，羁御英雄，思心齐”相发明，而其“化感海外，海外来宾。献其声乐，并称妾臣”之功以及“命将致讨”以使西蜀“委国稽服”、“飞书告谕”致令吴人“响应来同”之业，正是他“洪业溢区内，仁风翔海外”功绩的主要体现，这亦与《平玉衡》中所言司马昭在“万国殊风，四海乖”的政治形势下“纂成洪业，崇皇阶”的具体功绩相表里。此其一。

据《晋书·文帝纪》，甘露三年（258）五月，曹髦“以并州之太原上党西河乐平新兴雁门、司州之河东平阳八郡，地方七百里，封帝为晋公，加九锡，进位相国，晋国置官司焉”，② 后因司马昭九让乃止。景元元年（公元260年，即高贵乡公曹髦甘露五年，是年五月司马昭弑高贵乡公而改立常道乡公曹奂，六月改元景元）六月丙辰，魏元帝曹奂进司马昭“为相国，封晋公，增十郡，加九锡如初，群从子弟未侯者封亭侯，赐钱千万，帛万匹”，③ 也因司马昭固让而止。景元四年

① 郭茂倩《乐府诗集》，第53卷，第778－779页，北京，中华书局，1979。
② 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第35页，北京，中华书局，1974。
③ 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第37页，北京，中华书局，1974。

(263) 冬十月，魏元帝曹奂以诸侯献捷交至，又重申前命，从中可见出司马昭有合乎“平玉衡”之功绩：

惟公严虔王度，阐济大猷，敦尚纯朴，省繇节用，务穑劝分，九野康乂。耆叟荷崇养之德，鳏寡蒙矜恤之施，仁风兴于中夏，流泽布于遐荒。是以东夷西戎，南蛮北狄，狂狡贪悍，世为寇雠者，皆感义怀惠，款塞内附，或委命纳贡，或求置官司。九服之外，绝域之氓，旷世所希至者，咸浮海来享，鼓舞王德，前后至者八百七十余万口。海隅幽裔，无思不服；虽西旅远贡，越裳九译，义无以逾。维翼朕躬，下匡万国，思靖殊方，宁济八极。①

《平玉衡》歌辞中谓曹魏之世有“万国殊风，四海乖”之形势，而此处所颂司马昭“下匡万国，思靖殊方”功绩的诸多表现，虽没有达到解题中所言“一万国之殊风，齐四海之乖心”的程度，却也正是司马昭一生所致力者。《平玉衡》、《晋鼙舞歌·大晋篇》以及魏元帝曹奂的策命文中虽有夸张，但大体还是符合司马昭一生功绩的。此其二。

既然《平玉衡》所表乃司马昭之事迹，《宋书·乐志》为什么又在解题中说所歌为景皇帝事迹呢？考查这种错误的起因，需结合第九篇《因时运》来谈。《宋书·乐志》云：“《因时运》，言文皇帝因时运变，圣谋潜施，解长蛇之交，离群桀之党，以武济文，审其大计，以迈其德也。”② 其辞曰：

因时运，圣策施。长蛇交解，群桀离。势穷奔吴，虎骑厉。惟武进，审大计。时迈其德，清一世。③

按，从歌辞之意来看，《因时运》所写确为平定毌丘俭、文钦之战事。虽然文帝司马昭在平定毌丘俭、文钦叛乱过程中不为无功，如景元四年 (263) 冬十月魏元帝曹奂给司马昭的策命文中就有“暨俭、钦之乱，公绥援有众，分命兴师，统纪有方，用缉宁淮浦”④ 之语，前举傅

① 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第40页，北京，中华书局，1974。
② 沈约《宋书》，第22卷，第650页，北京，中华书局，1974。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第278页，北京，中华书局，1979。
④ 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第39页，北京，中华书局，1974。

玄《晋鼙舞歌·大晋篇》中亦有“致讨俭、钦，罔不肃虔”之句。但司马昭当时并未亲临战争前线，而只是坐镇后方。《晋书·文帝纪》：“毌丘俭、文钦之乱，大军东征，帝（文帝司马昭）兼中领军，留镇洛阳。”① 可见“解长蛇之交，离群桀之党”并非他的直接功绩。与司马昭不同的是，景帝司马师在这次战争中率军亲征。《晋书·景帝纪》对平定毌丘俭、文钦叛乱的过程记载颇详：

> （正元二年春正月）镇东大将军毌丘俭、扬州刺史文钦举兵作乱，矫太后令移檄郡国，为坛盟于西门之外，各遣子四人质于吴以请救。二月，俭、钦帅众六万，渡淮而西。帝（景帝司马师）会公卿谋征讨计，朝议多谓可遣诸将击之，王肃及尚书傅嘏、中书侍郎钟会劝帝自行。戊午，帝统中军步骑十余万以征之。……诸将请进军攻其城，帝曰：“诸君得其一，未知其二。淮南将士本无反志。且俭、钦欲蹈纵横之迹，习仪秦之说，谓远近必应。而事起之日，淮北不从，史招、李绩前后瓦解。内乖外叛，自知必败，困兽思斗，速战更合其志。虽云必克，伤人亦多。且俭等欺诳将士，诡变万端，小与持久，诈情自露，此不战而克之也。”……比至沙阳，频陷钦阵，弩矢雨下，钦蒙盾而驰。大破其军，众皆投戈而降，钦父子与麾下走保项。俭闻钦败，弃众宵遁淮南。安风津都尉追俭，斩之，传首京都。钦遂奔吴，淮南平。②

司马师所说的“且俭、钦欲蹈纵横之迹，习仪秦之说，谓远近必应”，正应长蛇之说，“长蛇交解，群桀离”正是司马师的直接功绩。于此看来，《因时运》所歌应为景帝司马师之功绩，《宋书·乐志》“文皇帝因时运变”之说，是没有历史根据的。如果再结合傅玄所写歌颂景帝平俭、钦等内乱之功的《晋鼙舞歌·景皇篇》来看，就更可以看出《宋书·乐志》解题之误了。傅玄《晋鼙舞歌·景皇篇》云：

---

① 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第33页，北京，中华书局，1974。

② 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第30－31页，北京，中华书局，1974。

景皇帝，聪明命世生，盛德参天地。帝王道大，创基既已难，继世亦未易。外则夏侯玄，内则张与李，三凶称逆，乱帝纪，从天行诛，穷其奸宄。边将御其渐，潜谋不得起。罪人咸伏辜，威风振万里。平衡综万机，万机无不理。召陵桓不君，内外何纷纷，众小便成群。蒙昧恣心，治乱不分。睿圣独断，济武常以文。从天惟废立，扫霓披浮云。云霓既已辟，清和未几间。羽檄首尾至，变起东南藩。俭、钦为长蛇，外则凭吴蛮。万国纷骚扰，戚戚天下惧不安。神武御六军，我皇秉钺征。俭、钦起寿春，前锋据项城。出其不意，并纵奇兵。奇兵诚难御，庙胜实难支。两军不期遇，敌退计无施。虎骑惟武进，大战沙阳陂。钦乃亡魂走，奔虏若云披。天恩赦有罪，东土放鲸鲵。①

诗中有“俭、钦为长蛇，外则凭吴蛮”之句，正可与《因时运》中的“长蛇交解，群桀离”相发明。晋鼙舞歌五篇与鼓吹二十二曲均为傅玄所作。从曲辞本事分析可知，鼓吹曲中歌颂景帝的《景龙飞》与此处鼙舞歌《景皇篇》的前一部分吻合，而《因时运》与此处鼙舞歌《景皇篇》的后一部分吻合。同是傅玄所作歌颂晋代开国帝王创业功迹的两首歌辞，是不可能将同一事迹系诸两人的。

当然，作为歌颂帝王功德之鼓吹，是一种礼仪性的乐曲用词，其中出现一些夸大性之诬词是不足为怪的。但因为晋鼓吹二十二曲与《晋鼙舞歌》五篇均为傅玄所作且歌辞性质及主题类似，二者是不当出现背离的。同时，排在《因时运》之前的晋鼓吹第八曲《文皇统百揆》，《宋书·乐志》谓其“言文皇帝始统百揆，用人有序，以敷泰平之化也”。② 揆者事务、政事，“统百揆”即统领一切事务。据《晋书·文帝纪》记载，景元四年（263）冬十月，魏元帝曹奂封司马昭为晋公的策命文中有“公有济六合之勋，加以茂德，实总百揆，允厘庶政”③之句；是年十一月邓艾破蜀后，“天子命晋公以相国总百揆”。④ 而《因时运》所写平定毌丘俭、文钦之战事却发生在高贵乡公曹髦正元二年（255）春正月，时间远在文皇帝司马昭始统百揆之前。按鼓吹曲的排

① 郭茂倩《乐府诗集》，第53卷，第778页，北京，中华书局，1979。
② 沈约《宋书》，第22卷，第650页，北京，中华书局，1974。
③ 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第40页，北京，中华书局，1974。
④ 房玄龄等撰《晋书》，第2卷，第43页，北京，中华书局，1974。

列体例来说，《文皇统百揆》不应排在《因时运》之前。①

上文已经论明，《平玉衡》一篇所写为文帝功绩，而《宋书·乐志》误作景帝；《因时运》所写为景帝事迹，而《宋书·乐志》误作文帝。《宋书·乐志》中的这种解题错误，是值得特别重视的。在傅玄所作二十二篇晋鼓吹曲辞中，居于《平玉衡》之前的《景龙飞》一篇所歌为景帝司马师事迹，《平玉衡》与《因时运》之间的《文皇统百揆》一篇及《因时运》之后的一篇《惟庸蜀》所歌均为文帝司马昭的事迹，所以这五篇鼓吹曲辞如果按照现存的次第即《景龙飞》－《平玉衡》－《文皇统百揆》－《因时运》－《惟庸蜀》来排列的话，就是先有一篇歌颂景帝司马师事迹的《景龙飞》，再继之以两篇歌颂文帝司马昭事迹的《平玉衡》与《文皇统百揆》，然后再又有一首歌颂景帝司马师事迹的《因时运》，最后又是歌颂文帝司马昭事迹的《惟庸蜀》，而且其所据历史事件的发展顺序也是错乱的，这显然不合于鼓吹组曲按历史事件发展顺序来歌颂功德的体例。由此看来，此处定然是《平玉衡》与《因时运》二曲出现了错简。因汉鼓吹曲第七曲本就是《巫山高》，第八曲本就是《上陵》，而第九曲本就是《将进酒》，缪袭改制时前九曲的次第也没有打乱，所以此处可能只是歌辞排列错了，而乐曲次第并没有错。② 也就是说，现置于第七曲位置上以当《巫山高》的《平玉

① 自缪袭改制汉鼓吹曲后，历代朝廷用于歌颂己朝功德的鼓吹组曲，均按历史事件的发展顺序来撰写。这一点不但此前的缪袭魏鼓吹十二篇与韦昭吴鼓吹十二篇如此，随后的梁鼓吹十二篇如此，就是无辞留存的北齐鼓吹二十篇与北周鼓吹十五篇亦均如此，没有例外，所以此处的排列次第当有误。

② 后世改制鼓吹曲中与汉曲次第完全一致的只有北齐二十曲。魏缪袭所改十二曲，前九曲与汉曲完全相同；第十曲《君马黄》略而不用，代之以第十二曲《有所思》；第十一曲次第不变，第十二曲则以汉曲第十五曲《上邪》代之。吴、西晋、梁、北周所改汉曲，凡魏曲已用者其次第与魏曲完全一致。晋与北周尚改有缪袭未改之其他曲调，这些曲调的次第却也受到了缪袭改制的影响。缪袭改制汉曲以歌魏德时，因汉曲第十曲《君马黄》未用，故将第十二曲《有所思》置于第十曲处，而保持第十一曲《芳树》的次第不变，又因第十三、十四两曲亦未用，便以第十五曲为第十二曲。晋在前十二曲与魏曲次第一致的情况下，将缪袭略而未用的第十曲《君马黄》置于第十三曲的位置上，第十三曲《雉子斑》置于第十四曲的位置上，第十四曲《圣人出》置于第十五曲的位置上。因缪袭改制汉曲并未涉及第十五曲以后的曲调，故晋曲第十五以后的曲调与汉曲全同。北周改制汉曲时用了前十五曲，但这十五曲的次第并不是根据汉曲而来，而是在缪袭魏曲次第上的增加，从而与晋鼓吹前十五曲一致。

衡》，实应置于第九曲的位置上以当《将进酒》，而现置于第九曲位置上以当《将进酒》的《因时运》，实应置于第七曲的位置上以当《巫山高》。

由于这里的解题并不是傅玄制词时的自我作注，而是后人编辑整理时所加。解题者可能没有发现这种错简情况，却又意识到了这一组曲是按历史事件发生的先后顺序排列的，所以才会在解题时把文帝之事说成景帝之事而又把景帝之事说成文帝之事。这样，这五篇歌颂景帝司马师与文帝司马昭佐魏功德的鼓吹，表面上就是前二首歌景帝事迹，后三首歌文帝事迹，好像合乎历史发展的先后顺序。殊不知歌辞本身已经出现了错简，无怪乎会出现解题与歌辞内容相违而其本事的历史发展顺序错乱的情况了。

考虑到郭茂倩编《乐府诗集》时所引的陈释智匠《古今乐录》以及唐房玄龄等撰《晋书·乐志》中对此二十二篇鼓吹的排列次第均与《宋书·乐志》同，所以这种错误就不可能是沈约《宋书》在后世流传过程中产生的，而是早在沈约撰写《宋书·乐志》之时或者他所依据的前朝材料原本就已有这种错简情况。也就是说，这种错误最迟在沈约时就已经产生了。

三、汉鼓吹及缪袭改制模式在历朝的使用

汉代的鼓吹二十二曲，在整个魏晋南北朝时期都有音乐流传，而且这些鼓吹乐的使用情况今天仍可考知一二。

作为鼓吹单曲，这些流传下来的汉代鼓吹曲仍会给赐有功诸侯，或用于王公贵族及有功大臣的葬仪之中。用于给赐者如《齐故司徒公西阳王徐君志铭》与《齐故侍中假黄钺左丞相文昭王墓铭》载：

> （天统）四年，迁左仆射，寻加特进，仍除使持节都督兖州诸军事兖州刺史，给铙吹一部。表率济河，导德乡邑。衮露华虫，笳吟《芳树》。衣锦之游，于是乎在。①

① 《齐故司徒公西阳王徐君志铭》，见赵超《汉魏南北朝墓志汇编》，第457页，天津，天津古籍出版社，1992。标点为笔者自加，志中兖州原作衮州，当是形似之讹。

受兹分器，锡之土宇。在汉犹仓，居周为鲁。出登方岳，入膺中辅。鼎味以和，衮阙斯补。承明时谒，驷马从梁。《高台》《芳树》，衮衣绣裳。左右相照，道路生光。侍游西苑，陪骋北场。①

前一篇铭主徐之才（492～572）字士茂，南北朝时名医，梁散骑常侍徐文伯之孙，《北齐书》及《北史》均有传。徐之才出身世医家庭，丹阳（今江苏丹阳）人，原为梁豫章王萧综僚属，萧综入魏后向魏主元翊推荐之才，遂仕北魏，后又仕北齐。徐之才于北齐后主高纬武平元年（570）迁尚书令，封西阳郡王，故又有"徐王"之称。他五岁诵《孝经》，八岁略通义旨，十三岁被召为太学生。此墓志对他一生行迹记载颇详，志中所记后主天统四年（568）给赐铙吹一部之事，《北齐书·徐之才传》有载："天统四年，累迁尚书左仆射，俄除兖州刺史，特给铙吹一部。"② 后一篇铭主高润字子泽，为北齐高祖神武皇帝高欢十四子，文襄、文宣、孝昭、武成四帝之爱弟，后主高纬之季父，《北史》有传。"衮露华虫"与"衮衣绣裳"均指二者服饰。衮衣绣裳是古代帝王与上公的礼服，天子祭祀时穿绣有龙形的礼服，而上公穿的礼服所绣龙纹龙首向下，与天子礼服有别。华虫即鷩雉，在《尚书》中与龙对称，它也是上公及侯伯服饰上的纹饰。晋司马彪《舆服志》云：

黄帝尧舜垂衣裳而天下治，盖取诸乾巛。乾巛有文，故上衣玄，下裳黄。日月星辰，山龙华虫，作缋宗彝，藻火粉米，黼黻絺绣，以五采章施于五色作服。天子备章，公自山以下，侯伯自华虫以下，子男自藻火以下，卿大夫自粉米以下。③

据此看来，"衮露华虫"与"衮衣绣裳"是王公侯伯才能著的服饰。结合古代的舆服制度来看，铭文中的"笳吟《芳树》"、"《高台》《芳树》"，正与"衮露华虫"、"衮衣绣裳"一样，表明了铭主的身份地位及所受之恩宠。这里的铙吹曲名虽出现在铭文之中，说的却是其主人

① 《齐故侍中假黄钺左丞相文昭王墓铭》，见赵超《汉魏南北朝墓志汇编》，第473页，天津，天津古籍出版社，1992。标点为笔者自加。

② 李百药《北齐书》，第33卷，第446页，北京，中华书局，1972。

③ 范晔《后汉书》，志第三十，第3661－3662页，北京，中华书局，1965。

生前的荣耀。“衮露华虫，笳吟《芳树》”是西阳王徐之才“衣锦之游”的标志。而所谓“承明时谒，驷马从梁”，也正说明铙吹《高台》、《芳树》之奏，就在文昭王高润朝会的道路之上。

魏晋南北朝时期将汉鼓吹曲用于葬仪之中的情况亦不少见。如魏温子升《常山公主碑铭》曰：“龙辔莫援，日车遂往。奄离形神，忽归丘壤。祖歌《薤露》，出奏《巫山》。”① 又如梁任昉《王贵嫔哀策文》：“促虞泉于《薤露》，抚《悲翁》于短箫。”② 此二处所言之“出奏《巫山》”与“抚《悲翁》于短箫”，指的分别就是汉鼓吹曲《巫山高》与《思悲翁》。二者与挽歌《薤露》对举而言，指的正是葬仪中所用之铙吹。北齐太祖献武帝高欢第十一子高阳王高湜出殡时所谓“《朱鹭》抑扬，华虫熻烂”，③ 显然也是将汉鼓吹曲《朱鹭》用在了葬仪之上。再如《魏故使持节车骑大将军仪同三司雍州刺史元（固）公墓志铭》与《齐故假黄钺右丞相东安娄王墓志之铭》，铭文中更是明确地说明那些汉代的铙歌鼓吹，是天子追赐赠行以示荣耀的：

> 生荣死哀，礼有加数。何以赠行，《玄云》《芳树》。④
> 追荣备典，龙旂鸾辂。骑吹《悲翁》，铙歌《芳树》。⑤

北魏雍州刺史元固乃太武帝拓跋焘长子、景穆皇帝元晃（薨于东宫，高宗即位后追尊为景穆皇帝，庙号恭宗）之孙，使持节征西大将军（《魏书·汝阴王传》作征北大将军，与铭文所记有异）仪同三司汝阴王元天赐第六子，史书无传。据墓志，元固以魏孝明帝元诩孝昌三年（527）岁次丁未九月辛酉朔二日壬戌薨于位，十一月庚申朔二日辛卯

---

① 欧阳询《艺文类聚·储宫部》，第16卷，第306页，上海，上海古籍出版社，1982年新1版。

② 欧阳询《艺文类聚·后妃部》，第15卷，第287页，上海，上海古籍出版社，1982年新1版。

③ 国家图书馆善本金石组编《先秦汉魏晋南北朝石刻文献全编》，第1册，第503页，北京，北京图书馆出版社，2003。

④ 《魏故使持节车骑大将军仪同三司雍州刺史元（固）公墓志铭》，见赵超《汉魏南北朝墓志汇编》，第211页，天津，天津古籍出版社，1992。标点为笔者自加。

⑤ 《齐故假黄钺右丞相东安娄王墓志之铭》，见赵超《汉魏南北朝墓志汇编》，第442页，天津，天津古籍出版社，1992。标点为笔者自加。

葬于长陵之东，《魏故使持节车骑大将军仪同三司雍州刺史元（固）公墓志铭》当作于此期之间。北齐东安王娄叡为神武帝高欢武明皇后之兄子，《北齐书·娄叡传》称他“无器干，唯以外戚贵幸，而纵情财色，为时论所鄙”①。因为贪婪无度，娄叡曾被削官免职，但很快又加官晋爵，步步高升。以后又授大将军、大司马而统领全军。娄叡于北齐后主高纬武平元年（570）二月五日薨于位，天子举哀，百僚赴吊，可见其荣宠之至。以其年五月八日葬于旧茔，《齐故假黄钺右丞相东安娄王墓志之铭》当作于此期之间。此二篇铭文中所提及的《玄云》、《芳树》及《思悲翁》均为汉铙歌旧曲，且均用在了王公贵戚的葬仪之中。

不过，从刚才所引的这些材料中也可以看出，这些汉铙歌旧曲无论是用于朝会道路还是贵臣葬仪之中，都只是作为单曲来使用，它们并没有形成既定统一的歌咏主题，与作为组曲以纪受命功德的汉铙歌在朝廷中的使用是不一样的。②

本文开头已经说明，鼓吹曲在汉代的实际应用情况大致有六种。不过，经缪袭改制过后的汉鼓吹，基本上就为后世朝廷确立了一种以铙歌鼓吹来纪受命功德的范式，此种范式从其内容上也可以明显地看出，各曲之间是紧密相连的，有其特定的使用场合，不能与普通的鼓吹曲对等看待。它们所歌既然为受命功德，自然是天子之事，所以也只能为君王所专用。天子运用鼓吹曲的主要场合无非两种：一是用于卤簿，即天子出行时作为车驾仪仗之乐；二是用于殿庭，元旦正会、宴乐群臣、宴请外宾时作为日常娱乐之乐，或者宗庙食举活动中作为仪仗之乐。经缪袭改制后的汉鼓吹在历朝是否为这样的两种使用情况呢？魏、吴、西晋及北齐等朝的使用情况史书阙载，萧梁与北周的使用情况《隋书·乐志》略有提及：

鼓吹，宋、齐并用汉曲，又充庭用十六曲。高祖乃去四曲，

① 李百药《北齐书》，第48卷，第666页，北京，中华书局，1972。

② 虽然何承天在晋义熙末年也改制了汉鼓吹铙歌十五篇，具有一定的规模，但他的这种改制多不过是从各曲题面意义出发进行吟咏，并没有形成统一的歌咏主题，所以仍不过是单曲模式，与缪袭的改制大为不同。

留其十二，合四时也。更制新歌，以述功德。①

（周）武帝以梁鼓吹熊罴十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。宣帝时，革前代鼓吹，制为十五曲。②

从这两条材料可以看出，梁武帝与周宣帝时改制的汉鼓吹曲，当时用在了殿庭之上，而且梁代充庭用的鼓吹曲，在北周元正大会上已列于悬间，与正乐合奏了。

除了用于殿庭之外，缪袭模式的鼓吹曲另一个重要的用途就是作为天子出行时的仪仗之乐。今天虽然已经很难找到直接的材料来证明这些鼓吹组曲的这种用途，但从唐代专纪受命功德的羽葆部十八曲的使用场合可以找到间接的证明。

隋唐两朝没有改制汉鼓吹曲的史料记载。不过，郭茂倩在《鼓吹曲辞序》中称："隋制列鼓吹为四部，唐则又增为五部，部各有曲。唯《羽葆》诸曲，备叙功业，如前代之制。"③ 隋代列鼓吹四部，一曰㭎鼓部，二曰铙鼓部，三曰大横吹部，四曰小横吹部。唐代分鼓吹五部，一曰鼓吹部，二曰羽葆部，三曰铙吹部，四曰大横吹部，五曰小横吹部。从《新唐书·仪卫志》所载羽葆部十八曲曲名来看，唐代的羽葆部十八曲与魏、吴、西晋、梁、北齐、北周诸朝朝廷改制的汉鼓吹曲有着同样的功用：

羽葆部十八曲：一《太和》，二《休和》，三《七德》，四《驺虞》，五《基王化》，六《纂唐风》，七《厌炎精》，八《肇皇运》，九《跃龙飞》，十《殄马邑》，十一《兴晋阳》，十二《济渭险》，十三《应圣期》，十四《御宸极》，十五《宁兆庶》，十六《服遐荒》，十七《龙池》，十八《破阵乐》。④

从其曲名来看，唐代的羽葆部十八曲，显然也是一种纪受命功德的鼓

① 魏征、令狐德棻撰《隋书》，第 13 卷，第 304 页，北京，中华书局，1973。

② 魏征、令狐德棻撰《隋书》，第 14 卷，第 342 页，北京，中华书局，1973。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 16 卷，第 224 页，北京，中华书局，1979。

④ 欧阳修《新唐书》，第 24 卷，第 509 页，北京，中华书局，1975。

吹曲范式。也就是说，魏、吴、西晋、梁、北齐、北周诸朝在汉鼓吹铙歌基础上“更制新歌”、“并述功德受命以相代”的“前代之制”，在唐代则由鼓吹五部中的羽葆部来承担了。

从上引曲名中可以看出，唐代的羽葆部十八曲除《基王化》至《服遐荒》这十二曲专叙受命功德之外，前四后二凡六曲多乃本朝其他部类雅乐的借用。如《太和》《休和》分别为祖孝孙所制号为《大唐雅乐》的《十二和》之第七曲与第十曲。《七德》即《神功破阵乐》，武舞之名，太宗时所制。《驺虞》盖杜夔所传古乐四篇之第二篇，乃美王道既成之作，皇帝大射时用之。[①]《龙池》即《龙池乐》，玄宗歌其祥瑞之作。《破阵乐》指玄宗所造之《小破阵乐》，生于立部伎《破阵乐》。《大唐雅乐》中的《太和》为天子专用的行节之乐，此曲在唐代的使用情况《新唐书·礼乐志》记载颇详：

> 七曰《太和》，以为行节。亦以黄钟为宫。凡祭祀，天子入门而即位，与其升降，至于还次，行则作，止则止。其在朝廷，天子将自内出，撞黄钟之钟，右五钟应，乃奏之。其礼毕，兴而入，撞蕤宾之种，左五钟应，乃奏之。皆以黄钟为宫。……若驾出，则撞黄钟，奏《太和》。[②]

从这里可以看出，《太和》是天子专用的行节之乐。祭祀时天子出入则奏之，天子驾出亦奏《太和》。唐羽葆部十八曲以此为第一，正可见其作为出行道路上的卤簿鼓吹，只能用于天子。而这同时也从另一个角度说明，缪袭改制范式的汉鼓吹曲，作为组曲使用时最主要的一种形式就是天子出行时的车驾仪仗之乐。

四、小结：缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义

通过前面对历朝改制汉鼓吹所据本事的分析以及使用场合的探讨，可以明显看出后世朝廷对汉代鼓吹铙歌的这种改制，所承继的只是其

① 《旧唐书·音乐志》云：“皇帝大射，姑洗为宫，奏《驺虞》之曲。”刘昫《旧唐书》，第28卷，第1041页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修《新唐书》，第21卷，第465–466页，北京，中华书局，1975。

乐曲。至于鼓吹组曲的主题、各曲在组曲中的排列次第以及组曲的具体叙述模式方面，缪袭改制具有开创性的意义，是缪袭的魏鼓吹十二篇确立了汉鼓吹曲在后世朝廷中以史诗性的组曲来记录、歌颂王朝发展历程的模式，这种模式也确定了汉鼓吹铙歌作为组曲在后世的使用与流传。

本章开头就已言明，汉鼓吹在创作之始并不是一个互相联系紧密的统一体，不是作为一个组曲来进行的创作。有辞的汉铙歌十八曲被编排在一些，是经过后人整理的，虽然这种编排整理早在汉代就已成形。同时，汉代鼓吹曲辞的内容是相当复杂的，这种歌辞内容的复杂性决定了其使用场合的复杂性。但是，后世改制汉曲而成的朝廷所用鼓吹曲，却显然成了一个内容统一、相互联系而又次第井然的组曲，各曲之间的这种不可分割性与歌辞内容的特定性决定了这些汉代乐曲在后世的使用具有相当的特定性。

通过上文本事的分析还可以看出，历代朝廷都将汉鼓吹曲作为歌颂本朝自创业始祖直至时主功德的组曲来进行改制，它们只选取那些在王朝发展历史进程中具有重大意义的标志性事件来加以歌颂，也只选取那些在王朝发展历史进程中大有作为的君主的事迹来加以歌颂。这些事迹并非全为战阵之事，其内容可以牵涉到朝廷的用人与重大政治决策、朝廷与边疆民族或邻国的关系、朝廷的礼乐建设等许多方面。只要这些事件能在其王朝的历史发展过程中起到一定的推动促进作用，都可以成为鼓吹组曲歌颂的内容。

同时，通过上文的本事分析还可以看出，这些歌辞的内容所涉及的都是帝王之事，而且也不是什么个人的、世俗的情感，而是与国之大事相关的情感表达，这就必然要限定它们的使用是君王的特权。可以想象，这样一组具有创业史诗性质的鼓吹作品，自然与《诗经》中的大雅、颂有着相同的功用。这样的作品一旦确立了它的使用场合与方式，就必然从此成为天子专用的乐曲。虽然那些汉鼓吹铙歌作为单曲仍会用于王公朝会道路或贵臣葬仪之中，但缪袭改制范式的使用场合却是特定的。既明乎此，魏晋以后文人汉鼓吹旧曲歌辞的创作，其性质就只能是一种不入乐的文人拟乐府了。也就是说，汉鼓吹铙歌在后世的沿革基本上朝着两个方向前进：一个就是朝廷改制的史诗性组曲，这种范式由缪袭最初确立；另一个就是文人赋咏古题的拟乐府创作，这种范式由谢朓、沈约等人确立。

作者简介：向回，1978年生，苗族，湖南沅陵人，首都师范大学2005级博士研究生，研究方向为魏晋南北朝至隋唐五代文学。此文为北京市“十一五”社科规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”阶段性成果。

魏晋相和歌辞的入乐情况辨析

◇王淑梅

（江苏徐州，徐州师范大学文学院，221009）

提　要：魏晋相和歌辞在魏晋至南朝时期经历了长期入乐的过程，通过对曹魏、西晋相和歌辞及个别乐府诗多次入乐情况的辨析，有助于了解魏晋相和歌辞的创作实质、流传过程以及辞乐关系的变化。

关键词：魏晋　相和歌辞　入乐

魏晋相和歌辞的创作虽然有着明确而具体的音乐背景，存在明显的入乐动机，但从文献的记载情况看，只有部分乐府诗实现了入乐价值，而且它们的具体入乐时间、入乐方式也是各不相同、极为复杂的。所以有必要考察魏晋哪些乐府诗通过何种方式实现了入乐，入乐以后的歌辞在文本外部特征上又经历了哪些具体的改造。通过这种考察，可以更清楚地了解魏晋相和歌辞的创作实质、流传过程以及辞乐关系的变化。

一、曹魏相和歌辞的入乐情况

从《乐府诗集》的标注来看，曹魏时期相和歌辞的入乐应当包括四种情况：第一，仅限于魏乐所奏；第二，魏晋乐所奏；第三，不入魏乐却入晋乐；第四，从魏晋延续至南朝继续演唱。不过由于文献记载的缺佚，曹魏乐府诗在曹魏时期的入乐情况实际上已经无从知晓，郭茂倩只是根据一定的标准进行大致的判断。逯钦立先生认为，《乐府诗集》于《宋书》所列相和曲，皆目为魏乐所奏，于《宋书》所列三调曲，皆目为晋乐所奏。但是也有例外者，如魏武帝的《陌上桑》“驾虹霓”是相和曲，却标为“魏晋乐所奏”。再如，魏文帝的《短歌行》“仰瞻”是三调曲，却标为“魏乐所奏”，所以《乐府诗集》对入乐情况的标注情况似乎不像逯钦立先生所认为的那么简单。值得注意的是，

《乐府诗集》对相和三调曲的入乐只标注到晋，至于其在南朝的入乐情况则未予标注。鉴于以上两种情况，以下对曹魏相和歌辞的入乐情况进行综合考察。依照时代顺序，曹魏相和歌辞的入乐可分为以下五种情况：

（一）魏乐所奏

魏乐所奏的相和歌辞包括“三祖”所创全部相和歌辞。不过它们在魏乐演奏的时间应该是并不相同的，比如曹操所创歌辞主要在其执政时期入乐，曹丕、曹叡也是如此，因此其入乐时间会有交替。曹植的相和歌辞不具备入魏乐演奏的资格，所以皆不入乐。

（二）魏晋乐所奏

西晋时期荀勖整理清商三调歌诗，选用部分汉魏旧辞重新进行配乐加工，“三祖”的部分歌辞就被淘汰，不再入乐。以下便是“魏晋乐所奏”的相和歌辞：

表1　“魏晋乐所奏”相和歌辞一览表

作者	曲类	篇名	文献出处及依据
曹操	相和曲	气出唱3首	“魏晋乐所奏”（《乐府诗集》卷二十六，第383页。）
		精列	“魏晋乐所奏”（《乐府诗集》卷二十六，第384页。）
		陌上桑	“晋乐所奏”（《乐府诗集》卷二十八，第412页。）
	瑟调曲	善哉行2首	“魏晋乐所奏”（《乐府诗集》卷三十六，第538页。）“《荀氏录》所载十五曲，传者九曲。武帝‘朝日’‘自惜’‘古公’，文帝‘朝游’‘上山’，明帝‘赫赫’‘我徂’，古辞‘来日’，并《善哉》，古辞《艳歌罗敷行》是也……”（《乐府诗集》第534页。）
		却东西门行	“魏晋乐所奏。”（《乐府诗集》卷三十七，第546页。）《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：《却东西门行》，荀录所载。武帝《鸿雁》一篇，今不传。”（《乐府诗集》第552页）
		步出夏门行	“魏晋乐所奏。”（《乐府诗集》卷三十七，第546页。）王僧虔《技录》云：“《陇西行》歌武帝‘碣石’、文帝‘夏门’二篇。”（《乐府诗集》第542页。）
	清调曲	秋胡行2首	“魏晋乐所奏。”（《乐府诗集》卷三十六，第528页。）
		苦寒行	《乐府解题》：“晋乐奏魏武帝《北上篇》……”、“晋乐所奏”（《乐府诗集》卷三十三，第496页。）

续表

<table>
<tr><td>甄皇后</td><td>清调曲</td><td>塘上行</td><td>《乐府解题》："前志云：晋乐奏魏武帝《蒲生篇》，而诸集录皆言其词文帝甄后所作……"、"晋乐所奏。"（《乐府诗集》卷三十五，第521－522页。）</td></tr>
<tr><td rowspan="8">曹丕</td><td rowspan="2">相和曲</td><td>十五</td><td>"魏晋乐所奏。"《古今乐录》曰："《十五》歌文帝辞，后解歌瑟调'西山一何高'、'彭祖称七百'篇。"（《乐府诗集》卷二十七，第395页。）</td></tr>
<tr><td>陌上桑</td><td>"晋乐所奏"（《乐府诗集》卷二十八，第412页。）</td></tr>
<tr><td>平调曲</td><td>燕歌行
2首</td><td>"晋乐所奏。"《乐府解题》："晋乐奏魏文帝'秋风'、'别日'二曲，……。"（《乐府诗集》卷三十二，第469页。）</td></tr>
<tr><td>清调曲</td><td>苦寒行</td><td>"晋乐所奏"（《乐府诗集》卷三十三，第496页。）</td></tr>
<tr><td>瑟调曲</td><td>善哉行</td><td>"魏晋乐所奏"（《乐府诗集》卷三十六，第538页。</td></tr>
<tr><td rowspan="3"></td><td>折杨
柳行</td><td>"魏晋乐所奏"、《古今乐录》："王僧虔《技录》云：'《折杨柳行》歌文帝"西山"、古"默默"二篇，今不歌。'"（《乐府诗集》卷三十七，第547页。）</td></tr>
<tr><td>艳歌何
尝行</td><td>"晋乐所奏"《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：《艳歌何尝行》歌文帝《何尝》《古白鹄》二篇。"（《乐府诗集》卷三十九，第576页。）</td></tr>
<tr><td>煌煌京
洛行</td><td>"晋乐所奏。"《古今乐录》："王僧虔《技录》云：'《煌煌京洛行》，歌文帝'园桃'一篇。'"（《乐府诗集》卷三十九，第582页。）</td></tr>
<tr><td rowspan="4">曹叡</td><td rowspan="3">瑟调曲</td><td>善哉行
2首</td><td>"魏晋乐所奏"（《乐府诗集》卷三十六，第539页。）</td></tr>
<tr><td>步出夏
门行</td><td>"魏晋乐所奏"（《乐府诗集》卷三十七，第546页。）</td></tr>
<tr><td>棹歌行</td><td>"晋乐所奏"、《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：《櫂歌行》歌明帝'王者布大化'一篇，或云左延年作，今不歌。"《乐府解题》曰："晋乐奏魏明帝辞云'王者布大化'，备言平吴之勋。……"（《乐府诗集》卷四十，第592页。）</td></tr>
<tr><td>清调曲</td><td>苦寒行</td><td>"晋乐所奏"（《乐府诗集》卷三十三，第496页。）</td></tr>
</table>

魏晋乐演奏的乐曲包括曹操相和曲2首、瑟调曲4首、清调曲3首，共计12首，其相和曲《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》等不再入乐。魏文帝曹丕有相和曲2首、清调曲1首、瑟调曲4首、平调曲2首，共计9首，其《短歌行》不再入乐。魏明帝有瑟调曲4首、清调曲1首，计5首。

从数量看，晋乐奏魏武帝歌辞最多，为12首，涉及相和曲、瑟调曲等调类，共七曲。次奏魏文帝歌辞较多，为9首，涉及相和曲、瑟调曲、平调曲三种类别，共八曲。奏魏明帝歌辞为5首，涉及瑟调、清调两种类别，共四曲。

从调类看，由魏至晋仍在演奏的相和歌中，瑟调曲最多，为12首，其次为相和曲7首，再次为清调曲6首，平调曲2首。我们知道，《乐府诗集》中的相和歌辞分作相和六引、相和曲、吟叹曲、四弦曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲九种，在这样的九种相和调类中，曹魏乐府诗向西晋提供了其中的四种类型。

从曲名看，包括《气出唱》、《精列》、《陌上桑》、《善哉行》、《却东西门行》、《步出夏门行》、《秋胡行》、《苦寒行》、《塘上行》、《短歌行》、《十五》、《折杨柳行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《燕歌行》、《櫂歌行》共18曲。这18曲当中，除了魏武帝的《气出唱》、《精列》、《步出夏门行》、《塘上行》，魏文帝《十五》、《折杨柳行》，魏明帝的《棹歌行》外，其余皆有汉古辞。

以上皆是流传下来的魏晋乐演奏的相和歌辞。实际上，还有一些入晋乐演奏的歌辞或音乐因为在南朝以后失传，《乐府诗集》对此未予详细标注。不过从晋乐演奏的实际情况来看，它们也属于魏晋乐演奏的情况。这些歌辞有：清调曲2首（魏明帝《苦寒行》“悠悠”、魏武帝《董逃行》“白日”）、瑟调曲1首（魏武帝《却东西门行》）、平调曲5首（《长歌行》魏文帝“功名”、魏明帝“青青”2首、《猛虎行》魏武帝“吾年”、魏明帝“双桐”2首、左延年《从军行》“苦哉”），共8首。

（三）晋乐所奏。这主要是指曹植的相和歌辞，包括以下三曲：

表2　“晋乐所奏”相和歌辞一览表

作者	曲类	篇名	文献出处和依据
曹植	楚调曲	怨歌行	“晋乐所奏”（《乐府诗集》卷四十二，第617页。）
		怨诗行	“晋乐所奏”、《古今乐录》曰：“《怨诗行》歌东阿王‘明月照高楼’一篇。”（《乐府诗集》卷四十一，第610－611页。）
	瑟调曲	野田黄雀行（门有车马客行）	“晋乐所奏”、《乐府解题》曰：“晋乐奏东阿王‘置酒高殿上’，……”（《乐府诗集》卷三十九，第570页）《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《门有车马客行》歌东阿王置酒一篇。’”（《乐府诗集》卷四十，第585页。）

曹植的相和歌辞不入魏乐，个中原因非常明显，因为曹植的政治地位与三祖不能相比。但是并不能就此认为曹植歌辞皆不入乐，或为不可入乐之“乖调”，因为曹植歌辞在西晋就实现了入乐，两相对比，使得曹植之辞不入魏乐的原因更加昭然。曹植奏入晋乐之辞共有三首。从调类上看，一首属于瑟调，另两首是楚调。楚调曲作为相和的一种调式，在“魏氏三祖”的音乐调类中没有出现，曹植楚调曲应是对西晋相和曲调类的一种补充。

（四）延续至南朝宋、齐一直演唱。虽然郭茂倩对歌辞的入乐时间只标到晋，但实际上许多歌辞在南朝时期仍然入乐。凡在刘宋时期张永《元嘉正声伎录》、王僧虔《技录》仍有著录的歌辞，通常都表明它们在刘宋时期仍在演唱。而《古今乐录》对张录、王录多所引用，又在其后注明“今不歌”、“今不传”的情况，又说明这些刘宋时期仍在演唱的曲辞，到了梁、陈时代则可能不再歌唱。这些歌辞都是经过西晋荀勖进行加工过的“清商三调”歌诗。

1．清调曲在南朝的传唱情况。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：

> 王僧虔《技录》清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。荀氏录所载九曲，传者五曲。晋、宋、齐所歌，今不歌：武帝“北上”《苦寒行》，“上谒”《董逃行》，“蒲行”《塘上行》、“晨上”“愿登”并《秋胡行》是也。其四曲今不传：明帝“悠悠”《苦寒行》，古辞“白杨”《豫章行》，武帝“白日”《董逃行》，古辞《相逢狭路间行》是也。①

这段话笔者这样理解：第一，王僧虔《技录》所说的清调六曲，是指六种曲调。第二，荀录所载九曲，这个“曲”不是指的曲调，而是指的歌曲篇数是9首。第三，这9首歌辞在传唱中有变化。9首当中的5首（分别是：武帝《苦寒行》、谒上《董逃行》、蒲行《塘上行》、晨上、愿登《秋胡行》）流传了下来，这5曲在宋、齐还在歌唱，而到了陈则不再歌唱。另外的4首（分别是：明帝的《苦寒行》、古辞《豫

① 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。

章行》、武帝“白日”《董逃行》，古辞《相逢狭路间行》）失传，在王僧虔《技录》中就已经失载了。为清楚起见，将以上情况制成表格形式。

表3　清调曲在南朝入乐情况表

曲名	篇名	作者	原标注情况	实际入乐情况
苦寒行	北上	武帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
	悠悠	明帝	晋乐所奏	歌辞或音乐失传
豫章行	白杨	古辞	晋乐所奏	歌辞或音乐失传
董逃行	上谒	古辞	无标注	晋宋齐所歌
	白日	武帝	无辞	歌辞或音乐失传
相逢行	相逢	古辞	晋乐所奏	歌辞或音乐失传
塘上行	蒲行	武帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
秋胡行	晨上	武帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	愿登	武帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌

根据上表，相和清调曲魏武帝《秋胡行》二首、《苦寒行》一首，在南朝宋、齐两朝仍在演唱。

2．瑟调曲在南朝的传唱情况。关于瑟调曲的入乐流传情况，《乐府诗集》引《古今乐录》云：

> 王僧虔《技录》瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》《饮马行》《上留田行》《新成安乐宫行》《妇病行》《孤子生行》《放歌行》《大墙上蒿行》《野田黄爵行》《钓竿行》《临高台行》《长安城西行》《武舍之中行》《雁门太守行》《艳歌何尝行》《艳歌福钟行》《艳歌双鸿行》《煌煌京洛行》《帝王所居行》《门有车马客行》《墙上难为趋行》《日重光行》《蜀道难行》《棹歌行》《有所思行》《蒲坂行》《采梨橘行》《白杨行》《胡无人行》《青龙行》《公无渡河行》。《荀氏录》所载十五曲，传者九曲：武帝“朝日”“自惜”“古公”，文帝“朝游”“上山”，明帝“赫赫”“我徂”，古辞“来日”，并《善哉》，古辞《艳歌罗敷行》是也。

其六曲今不传："五岳"《善哉行》，武帝"鸿雁"《却东西门行》，"长安"《长安城西行》，"双鸿""福钟"并《艳歌行》，"墙上"《墙上难为趋行》是也。①

王僧虔《技录》中载有瑟调曲共38首，但是在《荀氏录》中却只有15首，这说明《王录》所收不限于《荀氏录》。15首当中，包括了《善哉行》、《艳歌罗敷行》、《却东西门行》、《长安城西行》、《艳歌行》、《墙上难为趋行》六种曲调。六种曲调中，《却东西门行》、《长安城西行》、《艳歌行》三曲不传，三曲中又有六首歌辞至南朝已不传。如下表所示：

表4 瑟调曲在南朝入乐情况表

曲调	篇名	作者	标注情况	实际入乐情况
善哉行	来日大难	古辞	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	古公	武帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	自惜	武帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	朝日	文帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	上山	文帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	朝游	文帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	我徂	明帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	赫赫	明帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	五岳			歌辞失传
步出夏门行	碣石	武帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	步出	明帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
折杨柳行	默默	古辞	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
	西山	文帝	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
西门行	出西门	古辞	晋乐所奏	歌辞失传
东门行	出东门	古辞	晋乐所奏	歌辞失传
却东西门行	鸿雁	武帝	魏晋乐所奏	歌辞失传
长安城西行	长安			歌辞失传

① 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第534－535页，中华书局，1979年。

续表

曲调	篇名	作者	标注情况	实际入乐情况
野田黄雀行	置酒	曹植	晋乐所奏	晋宋齐所歌
雁门太守行	孝和帝	古辞	晋乐所奏	晋宋齐所歌
艳歌何尝行	飞来双白鹄	古辞	晋乐所奏	晋宋齐所歌
	何尝	文帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
艳歌罗敷行	日出	古辞	魏晋乐所奏	晋宋齐所歌
艳歌福钟行				歌辞失传
艳歌双鸿行				歌辞失传
煌煌京洛行	园桃	文帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
门有车马客行	置酒	曹植	晋乐所奏	晋宋齐所歌
櫂歌行	王者布大化	明帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
墙上难为趋行	墙上			歌辞失传

从上表可见，有16首瑟调曲在宋、齐时期仍在传唱。分别是武帝《善哉行》2首、《步出夏门行》、《却东西门行》，文帝《善哉行》3首、《折杨柳行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》，明帝《善哉行》2首、《步出夏门行》、《櫂歌行》以及曹植的《野田黄雀行》、《门有车马客行》。

3．平调曲在南朝的传唱情况。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：

王僧虔《大明三年宴乐技录》平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。《荀氏录》所载十二曲，传者五曲：武帝"周西"、"对酒"，文帝"仰瞻"，并《短歌行》，文帝"秋风"、"别日"，并《燕歌行》是也。其七曲今不传：文帝"功名"，明帝"青青"，并《长歌行》，武帝"吾年"，明帝"双桐"，并《猛虎行》，"燕赵"《君子行》，左延年"苦哉"《从军行》，"雉朝飞"《短歌行》是也。①

根据这段话，《荀录》载有汉魏时期的平调共12曲，至南朝流传下来有5曲，分别隶属于《短歌行》、《燕歌行》两种曲调。而据刘宋大明三年王僧虔的《技录》，平调曲共有七曲。这说明平调曲的曲目在

① 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。

《技录》中还有，直到《古今乐录》失传，只余5曲。如下表所示：

表5　平调曲在南朝入乐情况表

曲名	篇名	作者	原标准情况	实际入乐情况
长歌行	功名	文帝		歌辞失传
	青青	明帝		歌辞失传
短歌行	对酒	武帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
	周西	武帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
	仰瞻	文帝	魏乐所奏	晋宋齐所歌
	雉朝飞			歌辞失传
猛虎行	吾年	武帝		歌辞失传
猛虎行	双桐	明帝		歌辞失传
君子行	燕赵			歌辞失传
燕歌行	秋风	文帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
	别日	文帝	晋乐所奏	晋宋齐所歌
从军行	苦哉	左延年		歌辞失传

平调曲歌辞在南朝流传下来的只有5曲，是三调中最少的一类。三调歌辞在南朝的流传在《古今乐录》中常标明为“晋宋齐所歌”，说明到了梁、陈时期不再流传了。不再流传的原因分两种，一为“今不歌”，一为“今不传”。这两个词还是有所不同的，“不歌”主要说不唱了，至于曲调、歌辞是否还有，不能断定。而“不传”则明确为曲调、歌辞失传了，这可能是“不歌”的一个原因。

（五）不入晋乐，但在南朝又被歌唱。这主要是指魏文帝的瑟调曲《上留田行》、《大墙上蒿行》两首。这两首在王僧虔的《技录》中均有记录，但却不见于《荀氏录》，说明这两曲不入晋乐，但到了南朝又被传唱。

综上所述，曹魏相和歌辞的入乐共分五种情况：一是魏乐所奏，皆为三祖所创相和歌辞，曹植辞不入乐；二是魏晋乐所奏，指魏晋两朝一直入乐的三祖歌辞；三是晋乐所奏，主要指入选晋乐的曹植歌辞；四是魏晋宋齐一直演唱，这仍是指三祖一直入乐的歌辞；五是不入晋乐却入南朝演唱的歌辞，主要指文帝的《上留田行》、《大墙上蒿行》两曲。

二、西晋相和歌辞的入乐情况

西晋唯傅玄、陆机、石崇三人创作相和歌辞。石崇之辞全部入乐，

《乐府诗集》已有标注，因此下面主要考察傅玄、陆机相和歌辞与音乐的关系。

傅玄共创作了相和歌辞14首，分别是相和曲《惟汉行》、《艳歌行》2首；平调曲《长歌行》、《短歌行》2首；清调曲《豫章行》、《董逃行》、《秋胡行》2首共4首；瑟调曲《鸿雁生塞北行》、《饮马长城窟行》、《放歌行》、《艳歌行》、《墙上难为趋行》5首；楚调曲《怨歌行》1首。陆机共创作了相和歌辞30首。分别是：相和曲《挽歌》3首、《日出东南隅行》共4首；平调曲《长歌行》、《短歌行》、《猛虎行》、《君子行》、《燕歌行》、《从军行》、《鞠歌行》共7首，清调曲《苦寒行》、《豫章行》、《董逃行》、《长安有狭邪行》、《塘上行》、《秋胡行》共6首；瑟调曲《陇西行》、《折杨柳行》、《顺东西门行》、《饮马长城窟行》、《上留田行》、《门有车马客行》、《日重光行》、《月重轮行》、《櫂歌行》、《泰山吟》、《梁甫吟》、《东武吟行》共12首；楚调曲《班婕妤》1首。

首先来看傅玄、陆机所作相和歌辞的曲调。

《挽歌》的曲调是汉代《薤露》曲。据陆机《挽歌》云“殡宫何嘈嘈，哀响沸中闱。闱中且勿喧，听我《薤露》诗”,① 可明显看出这首《挽歌》辞是入乐的，而且确实是作为送葬之用的。由于《薤露》诗经曹操改造为哀悼社会的挽歌，曹植改造为歌功颂德的“挽歌”，所以《薤露》曲在曹魏时期已变成了一种上层社会流行的艺术歌曲，原先用于送葬的功能已经被欣赏功能所代替，而陆机的这首《挽歌》在名称上不再叫《薤露》，表明陆机所创曲辞与曹魏时候用于宴会欣赏的《薤露》有所不同。从其描写的内容及用乐的背景来看，这首《挽歌》上承汉代，是用于挽悼死者的送葬曲。

傅玄的《艳歌行》、《艳歌行有女篇》，陆机的《日出东南隅行》皆是艳歌。据《古今乐录》曰：“《艳歌行》非一，有直云‘艳歌’，即《艳歌行》是也。若《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行，亦皆‘艳歌’。”② 由此可知，《艳歌行》是据曲调的艺术特征命名的，《罗敷》、《何尝》是被选入《艳歌行》曲调演唱的，傅玄、陆机则是直接据《艳歌行》曲调所作的“艳歌”。再看陆机的《日出东南隅行》写

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第27卷，第399页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第39卷，第579页，北京，中华书局，1979。

道："悲歌吐清响"、"赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾"，歌是"悲歌清响"，舞如"惊鸿集鸾"，虽然《日出东南隅行》是用于这一特定歌舞场合的歌辞，这说明傅玄、陆机新创的《艳歌行》是入乐的。另外它们还见载于张永《元嘉正声伎录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》、智匠的《古今乐录》，说明到南朝时期还在入乐，因为艺术上具有趋同性，统一称做"艳歌"。

傅玄有《放歌行》一曲，郭茂倩将其放在《孤儿生行》后面，并引无名氏《歌录》曰："《孤儿生行》，亦曰《放歌行》。"① 从时间看，《放歌行》是西晋出现的曲名，而《孤儿生行》是汉旧曲。另外歌辞上也有较大差异：《孤儿生行》描述了孤儿在父母死后遭兄嫂迫害的悲惨情状，用故事体和杂言句式。傅玄的《放歌行》已全为五言，不用故事体，以抒情为主，描写旷野墓地的惨淡景象，充满悲悼人生的情绪，类似"挽歌"。凡此说明，《放歌行》已经不同于《孤儿生行》。王僧虔《技录》也能证明这一点：

> 王僧虔《技录》，瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》《饮马行》《上留田行》《新成安乐宫行》《妇病行》《孤子生行》《放歌行》……②

《技录》所著录的瑟调曲中，既有《孤子生行》又有《放歌行》，说明它们是两曲。另外张永的《元嘉正声伎录》对包括《放歌行》在内的瑟调曲在魏晋以及晋、宋、齐的乐器演唱情况作了比较，这说明傅玄所作《放歌行》在刘宋时期是入乐的。

傅玄《鸿雁生塞北行》从魏武帝《却东西门行》首句"鸿雁生塞北"化用而来，与曹植《惟汉行》取魏武帝《薤露》"惟汉二十世"为题一样，因此《鸿雁生塞北行》实际是由《却东西门行》变化出的新题、新辞。陆机的《顺东西门行》首句曰"出西门"，与汉古辞《西门行》首句相同，与魏武帝《却东西门行》的题意相反，可知《顺东西门行》与魏武帝之《却东西门行》、汉古曲《东门行》、《西门行》

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第38卷，第567页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第534-535页，北京，中华书局，1979。

有同源关系。从《技录》可知，《东门行》、《西门行》、《却东西门行》、《顺东西门行》皆有入乐的明确记载，说明这些歌辞的制作有着明确的音乐背景，作者不过是根据流行曲调创制新辞，由于异代之文未必相袭的作乐传统，傅玄、陆机所创新辞应该具有入乐的极大可能。

傅玄、陆机所作的其他相和歌辞，曲名基本上与汉魏旧曲保持一致，也有一些歌辞虽然不用旧曲名，但也可看出明显的源流关系，如傅玄《怨诗行·朝时篇》、陆机《班婕妤》实际上皆是据汉旧曲《怨歌行》、《怨诗行》新创歌辞。总之，傅玄、陆机的相和歌辞所用曲调多为汉魏旧曲，而它们在傅玄、陆机的时代仍然入乐。

除了曲调仍在入乐外，二人所作相和歌辞本身还有大量关于音乐环境的具体描写。除上文提到的陆机《挽歌》、《日出东南隅行》的歌舞描写外，陆机《短歌行》云："悲歌临觞"、"短歌可咏"，傅玄《董逃行·历九秋篇》有："乃命妙伎才人"、"宾主递起雁行"等宴会场面的描写。陆机《鸿雁生塞北行》曰："迨未暮，及时平，置酒高堂宴友生。激朗笛，弹哀筝，取乐今日尽欢情"，陆机《棹歌行》云："名讴激清唱，榜人纵棹歌"，其《泰山吟》又曰："长吟泰山侧"等，如此具体的音乐场景，说明歌辞是在当时的宴会现场表演歌唱的，这与曹操等人相和曲的创作特点是相同的。

另外也有一些歌辞虽然没有具体的宴会场景，但其体式与汉魏旧曲保持着一致性。如傅玄《艳歌行·有女篇》、《豫章行·苦相篇》、《艳歌行》、《惟汉行》、《秋胡行》等，皆采用对话体，写具体人物的故事或场景，类似于戏剧的脚本。陆机的《燕歌行》、《短歌行》、《长安有狭邪行》、《上留田行》、《日重光行》、《从军行》、《月重轮行》、《门有车马客行》、《饮马长城窟行》等在句式、韵式、内容上都与汉魏旧辞保持着一致，说明它们都是按照乐辞的范式创作的。除了齐言歌辞外，另有一些歌辞运用杂言句式，如陆机《鞠歌行》、《顺东西门行》皆用三三七句式，傅玄的《董逃行·历九秋篇》用骚体句式，《鸿雁出塞北行》、《放歌行》皆用杂言句式。选用杂言句式而不用时下流行的五言，说明作者在创作时是极力遵守音乐的曲调的，皆是明显的歌辞体式。

总之，西晋傅玄、陆机的相和歌辞既有确切可入乐的曲调，不少歌辞又有具体的宴会音乐场景描写，还在题名、题材、体式上严格遵循歌辞的制作规范。综合这些特点来看，陆机、傅玄的相和歌

辞入乐的可能性很大，它们与脱离音乐背景的乐府拟作是有严格区别的。

三、魏晋相和歌辞的多次入乐情况

一首完整意义上的乐府诗应是诗人、乐人共同创造的结晶。乐府诗被创作完成以后，就进入了音乐加工和表演的环节。从入乐情况看，魏晋时期的不少乐府诗在音乐表演的过程中，经历过多次入乐的情况。通过对这些经过多次入乐的作品进行考察，有助于了解它们经历过何种情况的多次入乐，入乐方式和过程如何？在多次入乐的过程中，乐府诗又有哪些变化？这些变化是由什么原因导致的，它反映了什么问题？

（一）魏武帝“碣石”

1. 配入大曲

《步出夏门行》本为汉代乐府游仙诗，魏武帝据旧曲另作新辞，叙写自己于北征乌桓途中的所见所感。歌辞由四首不同时间、不同内容的歌诗组成，乐工将此四首配入大曲演唱。

云行雨步，超越九江之皋。临观异同，心意怀游豫，不知当复何从。经过至我碣石，心惆怅我东海。　临行至此为艳。

东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中。星汉粲烂，若出其里。幸甚至哉，歌以咏志。　观沧海一解

孟冬十月，北风徘徊。天气肃清，繁霜霏霏。鹍鸡晨鸣，鸿雁南飞。鸷鸟潜藏，熊罴窟栖。钱鎛停置，农收积场。逆旅整设，以通贾商。幸甚至哉，歌以咏志。　冬十月二解

乡土不同，河朔隆寒。流澌浮漂，舟船行难。锥不入地，蘴藾深奥。水竭不流，冰坚可蹈。士隐者贫，勇侠轻非。心常叹怨，戚戚多悲。幸甚至哉，歌以咏志。　河朔寒三解

神龟虽寿，犹有竟时。腾蛇乘雾，终为土灰。骥老伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已。盈缩之期，不但在天。养怡之福，

可得永年。幸甚至哉，歌以咏志。　神龟虽寿四解①

这四首歌辞在内容上并不贯通。第一首写在“秋风萧瑟，洪波涌起”的秋天，东临碣石，见沧海之广，日月出入其中；第二首虽也写秋天，但从“天气肃清，繁霜霏霏”来看，秋意更浓，时间上往前推进，入秋以后的天气、鸟兽、农收完毕、商贾往来等整体景象尽入作者胸怀；第三首既写到“河朔隆寒”、“水竭不流，冰坚可蹈”，俨然已是隆冬景象，行旅途中感受到乡土不同，人性各异；最后一首抒发作者壮心不已的情怀。原本各自独立的四首诗，配入一首大曲演唱，需要在入乐方面做哪些工作呢?

第一，前面加上“艳”。“云行雨步，超越九江之皋。临观异同，心意怀游豫，不知当复何从。经过至我碣石，心惆怅我东海”应为入乐之时所加，作为大曲的“艳”。安海民在《试论汉魏乐府诗之艳、趋、乱》中认为，“艳”是乐曲的序曲，置于曲之前，艳的歌辞内容与全诗有关，相当于诗歌起兴，有引起、发端作用。《步出夏门行》曲的艳辞表现了作者（或表演者）的惆怅心态，可作为大曲主体表演前的引起部分。从句式看，“艳”采用杂言体，与后面整齐的四言唱词不类。

第二，给歌辞分“解”。“解”是音乐的段落，它与歌辞的段落有时可以一致，分解是乐人为歌辞配乐留下的痕迹。

第三，歌辞的贯通和排序。这本是时间、内容并不连缀的四首诗，若想放到一首大曲中表演，须将这些歌辞按照表演的需要进行安排。虽然这四首诗各不连贯，但从时间上有一个推进的过程，因此按照时间的顺序就可以将四首诗连到一起，最后一首“龟虽寿”没有时间性，抒发曹操踌躇满志的情怀，所以将之放到最后。通过“时间”这样一个切入，就将各不搭界的四首诗整合到一起。

正是因为有了如上乐人的加工，才有了这样一首大曲的出现，并且这首大曲在魏晋乐府中都在演唱。

2．西晋时期配入晋拂舞曲

魏武帝《碣石》在晋代又被配入拂舞。据《晋书·乐志》：“《拂舞》出自江左，旧云吴舞也。晋曲五篇：一曰《白鸠》，二曰《济济》，

① 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第545－546页，北京，中华书局，1979。

三曰《独禄》，四曰《碣石》，五曰《淮南王》。齐多删旧辞，而因其曲名。"《古今乐录》曰："梁《拂舞歌》并用晋辞。"[①]《乐府解题》曰："读其辞，除《白鸠》一曲，馀并非吴歌，未知所起也。"[②]

拂舞属于江南舞蹈形式。西晋统一后，也将江南的乐工艺人收拢来，拂舞得以进入西晋宫廷。拂舞有的有原辞，如《白鸠》出自无名氏之手，但到了西晋，又配入了新的歌辞，武帝《碣石》就被选入配舞。配入拂舞的碣石将前面的"艳"去掉了，其余照旧。"艳"是相和大曲的基本组成部分，到了舞曲当中则不再需要。由于大曲本身就是歌舞表演的形式，"碣石"歌辞因而很容易配合拂舞演唱，无需作较大改动。

3. 刘宋时期配入《陇西行》曲调继续演唱

据王僧虔《技录》云："《陇西行》歌武帝'碣石'、文帝'夏门'二篇。"[③]刘宋时期的宴乐仍在歌唱"碣石"，不过又被配入了《陇西行》。

这里有必要对《陇西行》与《步出夏门行》之间的关系作一说明。郭茂倩在《陇西行》曲调下云："一曰《步出夏门行》"，[④]认为《陇西行》与《步出夏门行》实为一曲，属于同曲异名。原因从解题可知，"陇西行"是指陇西郡一带的音乐。《通典》曰："秦置陇西郡，以居陇坻之西为名……"郭茂倩按曰："今首阳山亦在焉。"[⑤]而魏明帝《步出夏门行》首句便说"步出夏门，东登首阳山"[⑥]，两曲的产地相同。另外《陇西行》古辞开篇有"天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅"四句，与《步出夏门行》歌辞末尾"天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对伏趺"四句也基本相同，这似乎皆能说明《陇西行》即《步出夏门行》。但是这两曲又不可简单加以等同。首先，《陇西行》与《步出夏门行》在《乐府诗集》中是分作两曲来著录的。《乐府诗集》卷三十七首先著录的是《陇西行》，其下著录了汉古辞"天上何所有"及陆机的四言"我静如镜，民动如烟"共两首。

① 郭茂倩《乐府诗集》，第54卷，第788－789页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第54卷，第788－789页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第542页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第542页，北京，中华书局，1979。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第542页，北京，中华书局，1979。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第546页，北京，中华书局，1979。

《步出夏门行》著录其后，将汉古辞“邪径过空庐”一首、魏武帝“碣石”及魏明帝“步出夏门”著录其下。第二，《陇西行》曲辞皆为相和曲，不分解。而《步出夏门行》除汉古辞外，其余两首皆为大曲。歌辞分解，有艳有趋，显然，《步出夏门行》比《陇西行》在表演形式上更为复杂。说明魏晋时期的《步出夏门行》与《陇西行》已经有了明显不同。

综上所述，《陇西行》与《步出夏门行》虽皆为产生于陇西一带的曲调，在音乐上可能有相通之处，但至魏晋时期，《步出夏门行》已用作大曲，而《陇西行》只是相和曲，二者从表演形式到歌辞内容出现明显分化。从著录情况看，《乐府诗集》也是将二者分开著录的，因而理应视作两曲。不过毕竟它们有音乐上的相通之处，南朝时期又将大曲《步出夏门行》“碣石”配入《陇西行》曲调演唱。

（二）魏文帝“西山一何高”

1. 魏晋时期歌入《长歌行》，刘宋时期则歌入《折杨柳行》

郭茂倩《乐府诗集》将魏文帝“西山一何高”置于《折杨柳行》曲调之下，解题引《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：《折杨柳行》歌，文帝‘西山’、古‘默默’二篇，今不歌。”① 这段话应重新标点为：“王僧虔《技录》云：《折杨柳行》，歌文帝‘西山’、古‘默默’二篇，今不歌。”王僧虔生活于公元426－485年，《技录》所记为刘宋大明三年（459年）的宴乐曲目。《折杨柳行》曲调唱魏文帝“西山一何高”辞应指南朝宋、齐时期，但郭茂倩对“西山一何高”的入乐标注却为“魏晋乐所奏”，很容易理解为魏晋乐所奏“西山一何高”是用《折杨柳行》曲调。魏晋相和歌进入南朝以后音乐上有些变化，“西山一何高”是否一直用《折杨柳行》曲调演唱呢？

郭茂倩曾引《乐府解题》曰：“古辞云‘青青园中葵，朝露待日晞’，言芳华不久，当努力为乐，无至老大乃伤悲也。魏改奏文帝所赋曲‘西山一何高’，言仙道茫茫不可识，如王乔、赤松，皆空言虚词，迂怪难言，当观圣道而已。”② 这段话明确指出，魏文帝“西山一何高”在曹魏时期用《长歌行》曲调演唱。此外，《乐府诗集》卷四十三云：

① 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第547页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第442页，北京，中华书局，1979。

《宋书·乐志》曰：大曲十五曲：一曰《东门》，二曰《西山》，三曰《罗敷》，四曰《西门》，五曰《默默》，……《默默》，《折杨柳行》；……《西山》，《折杨柳行》……①

大曲第二曲即文帝“西山一何高”，它与第五曲《默默》皆用《折杨柳行》曲调演唱。《宋书》作者沈约生活在宋、齐、梁三代，《宋书·乐志》的完成时间在梁，比王僧虔《技录》要晚，《宋书》所载“西山一何高”的演唱曲调与王录一致，应是沿袭《技录》说法。那么除了《乐府解题》外，王录之前又作何记载呢？不妨仔细研究下面这段话：

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》……。《荀氏录》所载十五曲，传者九曲：武帝‘朝日’‘自惜’‘古公’，文帝‘朝游’‘上山’，明帝‘赫赫’‘我徂’，古辞‘来日’，并《善哉》，古辞《罗敷艳歌行》是也。其六曲今不传：‘五岳’《善哉行》，武帝‘鸿雁’《却东西门行》，‘长安’《长安城西行》，‘双鸿’‘福钟’并《艳歌行》，‘墙上’《墙上难用趋行》是也。”②

《古今乐录》认为，王僧虔《技录》载有瑟调38曲，而《荀氏录》所载瑟调却只有15曲。这15曲分属于《善哉行》、《罗敷艳歌行》、《却东西门行》、《长安城西行》、《艳歌行》、《墙上难用趋行》6种曲调，其中并无《折杨柳行》，亦无文帝“西山一何高”之辞。说明“西山一何高”在西晋时期并未选入晋乐，当时也无《折杨柳行》曲调的演唱记录，因此“西山”唱入《折杨柳行》应始于刘宋时期王僧虔《技录》。

那么《折杨柳行》曲调是何时产生、流行的呢？据《宋书·五行志》最早记载：“晋太康末，京洛始为折杨柳之歌，其曲始有兵革苦辛之辞，终以禽获斩截之辞。”③既云太康末年京洛流行的《折杨柳》，其

① 按：此段话并不见于《宋书》，应为郭茂倩据《宋书》载录情况所作的演述之词。见郭茂倩《乐府诗集》，第43卷，第635页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第534－535页，北京，中华书局，1979。

③ 沈约《宋书》，第31卷，第914页，北京，中华书局，1974。

曲辞始转而歌咏战争，那么言下之意《折杨柳》此前便有，歌辞内容应与战争无关。《乐府诗集》亦云："古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四曲有《月节折杨柳歌》。"分明也说大曲《折杨柳行》之前已有古乐府《小折杨柳》，可以推知《折杨柳》至迟于汉魏时期即已产生。从《诗经》"昔我往矣，杨柳依依"不难想像杨柳与送别的关系，从孔融《临终诗》（《书钞》作《折杨柳行》）①，曹丕《见挽船士兄弟辞别诗》（《乐府诗集》作《折杨柳行》）来看，《折杨柳》曲多咏写离别之际的情状。而曹丕"西山"《艺文》作"游仙诗"，《古乐府》作《长歌行》,② 内容与离别无关，辞云：

西山一何高，高高殊无极。上有两仙僮，不饮亦不食。与我一丸药，光耀有五色。

服药四五日，身体生羽翼。轻举乘浮云，倏忽行万亿。流览观四海，茫茫非所识。

彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。

达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观。

歌辞分四解：第一解写高高的西山之上有个神仙世界，仙童给"我"一丸仙药；第二解便写"我"服了仙药以后飞升成仙，到各处游历。第三、四两解写作者对种种传闻的看法，认为服药升仙是不可信的迂怪之言。从游仙写起，"西山"与汉古辞《长歌行》有一脉相承之处。《乐府诗集》载有《长歌行》古辞三首：

青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归。少壮不努力，老大徒伤悲。

仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上太华，揽芝获赤幢。来到

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》，第 197 页，北京，中华书局，1983。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》，第 393 页，北京，中华书局，1983。

主人门，奉药一玉箱。主人服此药，身体日康强。发白复更黑，延年寿命长。

岧岧山上亭，皎皎云间星。远望使心思，游子恋所生。驱车出北门，遥观洛阳城。凯风吹长棘，夭夭枝叶倾。黄鸟飞相追，咬咬弄音声。伫立望西河，泣下沾罗缨。

第一首写时不我待，应趁少壮努力，以免落得老大徒伤悲的下场；第二首是游仙诗，写凡界之人游历至仙界，获仙人所赠仙药，服药后寿命延长；第三首写游子离开洛阳时的悲伤之感。曹丕之辞显与第二首一脉相承，先继承后批判，鲜明表达出自己的独特认识。西晋崔豹《古今注》曰：”长歌、短歌，言人寿命长短，各有定分，不可妄求”，《长歌行》咏写长生以及对生命的感叹，已在西晋崔豹那里形成共识。因此，曹丕“西山一何高”应是据汉旧曲《长歌行》所作新辞，而与《折杨柳》并不相符。

综上所述，“西山一何高”应是魏文帝据汉乐府《长歌行》旧曲所作新辞，如《乐府解题》所云在曹魏时代亦用《长歌行》曲调演唱。《荀氏录》选录《长歌行》时未收此辞，却收录了魏文帝“功名”、魏明帝“青青”两首。这并不奇怪，因为《荀氏录》是采选旧词，并非一概收录。西晋太康末年，京洛一带开始流行新的折杨柳歌，歌以兵革苦辛禽获斩截之辞。至刘宋大明三年的宴乐大曲当中，曲辞内容又有变化，选用“西山一何高”来配入《折杨柳行》歌唱。后此的《宋书·乐志》、《古今乐录》均采用王僧虔之说，郭茂倩《乐府诗集》也以此为依据，遂将“西山一何高”置于《折杨柳行》曲调之下。

2. 南朝时还曾作为《十五》的解曲演唱

据《古今乐录》：“《十五》歌，文帝辞，后解歌瑟调‘西山一何高’，‘彭祖称七百’篇。辞在瑟调。”① 这句话标点不确，应改为：“《十五》，歌文帝辞，后解歌瑟调‘西山一何高’、‘彭祖称七百’篇。”从《乐府诗集》的载录来看，《十五》原为汉代街陌讴谣之曲，后演唱魏文帝歌辞。其辞曰：

登山而远望，溪谷多所有。楩枏千馀尺，众草之盛茂。华叶

① 郭茂倩《乐府诗集》，第27卷，第395页，北京，中华书局，1979。

耀人目，五色难可纪。雉雊山鸡鸣，虎啸谷风起。号罴当我道，狂顾动牙齿。①

此辞并不分解，更不会有解曲，只是一首单曲。南朝刘宋时期又对其进行音乐加工，用瑟调《折杨柳行》作为解曲，从而使《十五》曲在音乐上更趋于完善。何为“解歌”？黄节、李济阻、冯轩洁、杨荫浏等均对“解”提出过自己的看法②，以杨荫浏先生对“解”的论述最为全面，其《中国古代音乐史稿》指出“解”有六种音乐特点：

1. “解”在速度上一定是快速的；它不是慢曲，而是“急遍”。

2. 它在情调上，不是“澹”、“雅淡”或是“清雅”的，而可能是强烈、奔放、热闹的；若依后来所用“文曲”、“武曲”等名词来分类的话，则它不是文曲而是武曲。

3. 它常用在乐曲的末尾；在地位上，它前面的乐曲是主体，它是一个附加上去的部分。

4. 有时在用同一个曲调配合多节歌词，作多次反复歌唱的歌曲中，或在作多次反复演奏的器乐曲调中，每反复一次，就可以其后用一次“解”。例如，在李延年所作的《新声二十八解》中共用“解”二十八次；在相和大曲《艳歌何尝行》古辞中共用

① 郭茂倩《乐府诗集》，第27卷，第395页，北京，中华书局，1979。

② 黄节先生认为：“此（《十五》）即魏风瑟调之折杨柳行也”（《汉魏乐府风笺》，第73页，北京，人民文学出版社，1958。）李济阻认为：“‘西山一何高’、‘彭祖称七百’分别是文帝作《折杨柳行》的第一、三两段，把它们放在《十五》歌后边歌唱，便是用带辞的歌曲作为解乐。”（李济阻《乐府音乐中的“解”与歌辞中的“拼凑分割”》，第4－5页。）冯轩洁认为：“《乐府诗集》卷二十七载《十五》一曲的歌辞未注有‘解’。但《乐府诗集》引《古今乐录》说：‘《十五》歌，文帝辞。后解歌瑟调“西山一何高”、“彭祖称七百”篇’，可见单歌《十五》无解，其后再加一段歌曲上去，则加在后面的称为‘后解’，也就等于说《十五》原辞变为‘前解’。这再清楚不过地说明，‘解’是指《十五》和《西山一何高·彭祖称七百》歌曲本身，而非歌曲以外另加的器乐段落……”（冯轩洁《说“解”》，见《艺术探索》，1995年第1期，第4页。）笔者既不同意黄节先生径将《十五》视做魏风瑟调《折杨柳行》，也不同意李济阻先生关于解歌位置的说法，冯轩洁先生关于“前解”、“后解”的说法也不符合古代音乐学的术语规范，因此，对此问题还要再作考察。

"解"四次。

5. 有时在一个完整的（也可能是较大的）乐曲之后，仅用"解"一次。例如，在《耶婆色鸡》之后，用《屈柘急遍》作"解"。

6. 有些独立的快速曲调，特别适宜于用作别的乐曲的"解"；这样的曲调，特别被称为"解曲"。①

杨荫浏全面论述了古代音乐中的"解"。第1、2两条论述的是"解"的旋律特点；第3、4、5条讲述"解"的位置和使用频率，或在一首乐曲的末尾，或用于一首曲当中。用于末尾时仅用"解"一次，用于曲中时则多次反复使用；第6条讲的是某些快速的曲调会成为专门的"解曲"。

那么《十五》解歌瑟调"西山一何高"就很清楚了：乐曲《十五》的主体歌魏文帝辞"登山而远望"，后用快速的瑟调曲《折杨柳行》来"解"，《折杨柳行》的歌辞即魏文帝的"西山一何高"、"彭祖称七百"篇。瑟调曲"西山一何高"解歌《十五》，从时间上来讲应滞后于《折杨柳行》，至少应该在南朝刘宋时期或更晚。这与王僧虔《技录》所云也基本吻合，《古今乐录》引王僧虔启云："古曰章，今曰解；解有多少。当时先诗而后声；诗叙事，声成文；必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少；犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也。"②《十五》虽为汉旧曲，但由于魏文帝之特殊地位，在将其辞配入《十五》演唱时，乐工艺人必然要以"登山而远望"的歌辞为主进行音乐加工。但这种入乐方式有一种矛盾，即虽然志尽于诗了，但可能音未尽于曲。《乐府诗集》引唐南卓《羯鼓录》云："夫曲有意尽声不尽者，须以他曲解之，如《耶婆色鸡》用《屈柘急遍》解，《屈柘》用《浑脱》解之类也。"③由此可知用做解曲的瑟调《折杨柳行》"西山一何高"，它是附加于《十五》主体以后的部分。

综上所述，《十五》原是汉相和旧曲，魏时歌唱文帝辞，为一首单曲。到了刘宋以后，又对《十五》重新进行音乐加工，这时《折杨柳

---

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，上册，第116－117页，北京，人民音乐出版社，2004。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第376页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第56卷，第818页，北京，中华书局，1979。

行》“西山一何高”已经形成固定的曲调，便用瑟调《折杨柳行》曲调连同歌辞“西山一何高”、“彭祖称七百”篇唱入《十五》作解曲。“后解歌”，应为“后来解歌”之意。

（三）曹植“置酒”

《乐府诗集》卷三十九载曹植所作“置酒”一篇，其辞隶于《野田黄雀行》之下，并标明“晋乐所奏”：

> 置酒高殿上，亲交从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。一解
>
> 阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞。主称千金寿，宾奉万年酬。二解
>
> 久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。盛时不再来，百年忽我遒。三解
>
> 惊风飘白日，光景驰西流。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧！四解
>
> 右一曲，晋乐所奏
>
> 置酒高殿上，亲交从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞。主称千金寿，宾奉万年酬。久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。惊风飘白日，光景驰西流。盛时不可再，百年忽我遒。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧！
>
> 右一曲，本辞。①

在解题中，郭茂倩引《古今乐录》、《乐府解题》云：

> 《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》有《野田黄雀行》，今不歌。”《乐府解题》曰：“晋乐奏东阿王‘置酒高殿上’，始言丰膳乐饮，盛宾主之献酬。中言欢极而悲，嗟盛时不再。终言归于知命而无忧也。”《空侯引》亦用此曲。②

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第39卷，第570页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第570页，北京，中华书局，1979。

曹植所作“置酒”一篇曾入晋乐所奏，被歌入《野田黄雀行》曲调，并且刘宋王僧虔《技录》中还录有此曲，说明晋乐所奏的《野田黄雀行》“置酒”至南朝刘宋时期仍在演唱，到了陈时则不再歌唱。歌入《野田黄雀行》的“置酒”被分做四解，其后又录有本辞。将本辞与乐辞两相比较，可以看出入晋乐所奏时，“置酒”已经分解，并有个别辞句变动和调整的情况。如本辞中的“盛时不可再”一句，在晋乐所奏时，变做“盛时不再来”，而且这句话的位置被调整到“惊风飘白日，光景驰西流”两句的前面去了，构成第三解的歌辞。

从“置酒”歌辞的内容来看，与曲名“野田黄雀行”无任何关联，这种歌辞与曲名不一致的现象，通常是选词以入乐的结果，说明曹植“置酒”一篇，原不属于此曲调，而是在西晋时期被选入《野田黄雀行》曲调歌唱的。另外，根据《箜篌引》“亦用此曲”，这个“曲”不是曲调之意，而是指歌辞，也就是说“置酒”篇还曾被歌入《箜篌引》。问题是在“置酒”被奏入《野田黄雀行》之前，原来的《野田黄雀行》歌辞应是哪一首？《乐府诗集》在“置酒”篇以后，就著录了曹植的另一首《野田黄雀行》歌辞，其辞曰：

> 高树多悲风，海水扬其波。利剑不在掌，结友何须多。不见篱间雀，见鹞自投罗。罗家得雀喜，少年见雀悲。拔剑捎罗网，黄雀得飞飞。飞飞摩苍天，来下谢少年。①

这首歌辞提到了少年救黄雀的故事，与《野田黄雀行》的曲调是相一致的，可据以判断曹植的《野田黄雀行》最初应是指这篇歌辞。西晋时期《野田黄雀行》仍在演唱，但原创的这篇歌辞却被替换成了“置酒”。那么“置酒”在配入晋乐之前，其曲调应是什么呢？遍察《乐府诗集》，涉及“置酒”篇的还有这样几条内容。《乐府诗集》卷二十六引《古今乐录》曰：

> 张永《技录》相和有四引，一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。《箜篌引》歌瑟调东阿王辞，《门有车马客行》“置酒

① 郭茂倩《乐诗诗集》，第39卷，第571页，北京，中华书局，1979。

篇"，并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙，宋为《箜篌引》有辞，三引有歌声，而辞不传。"①

古代引曲有箜篌引、宫引、商引、角引、徵引、羽引六种。到了刘宋时期，宫引、角引已经不传，余下的"四引"当中，商引、徵引、羽引有声无辞，刘宋时候将《箜篌引》重新配上新辞，这就是《门有车马客行》"置酒篇"，所以刘宋之时的《箜篌引》是有辞有声的乐曲。张永最早提到"置酒篇"的曲调原是《门有车马客行》，之后又被奏入《箜篌引》。在另一条解题中，我们也可以看到"置酒篇"与《门有车马客行》的关系。《乐府诗集》卷四十又引《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云"《门有车马客行》歌东阿王置酒一篇"。② 刘宋王僧虔的《技录》也能证明张永的说法，西晋时候"置酒"确实是歌入《门有车马客行》曲调的歌辞。由此可以总结"置酒"篇与《门有车马客行》、《野田黄雀行》、《箜篌引》三曲之间的关系："置酒"原是曹植据《门有车马客行》所创歌辞，晋、宋时期也是唱入《门有车马客行》曲调。由于曹植所创《野田黄雀行》入晋乐演奏时，其原辞被换掉，重新配入了这首"置酒"，所以"置酒"在西晋时期实际被配入了两首曲调演唱。到了刘宋时期，"置酒"篇仍唱入《门有车马客行》、《野田黄雀行》，另外这首歌辞又被配入了《箜篌引》曲调，"置酒"篇因而在刘宋时期就被配入了三种曲调演唱。

总之，乐府诗多次入乐的情况再次明确了辞乐关系的辩证性及音乐的重要性。歌辞创作与音乐加工是音乐艺术的两个重要组成部分。魏晋时期据旧曲创新辞的音乐活动中，歌辞的地位被明显加强和突出，音乐加工要围绕着歌辞来进行。但是再往后随着音乐的发展或表演欣赏的需要，这些乐府诗又被配入了其他曲调演唱，显然音乐的主体地位再次被加以突显，歌辞则又沦为服务于音乐需要的从属地位。虽然辞和乐的关系在不同时期因主观需要被不同程度地予以突出，但总的来看，纳入在音乐艺术范畴内便决定了音乐自始至终的重要性。乐辞虽然具有独立的表意功能，但它们却是为着入乐的目的而作，只有将表意的乐辞实现与音乐的结合，才成其为乐辞，乐辞的第一目的还是

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第40卷，第585页，北京，中华书局，1979。

指向入乐的。从魏晋旧辞在南朝的入乐情况看，如果音乐改变了，歌辞即使不变，但随着音乐和表演形式的改变，它们所隶属的曲调会发生改变，又或乐工在重新配乐加工时，会对歌辞进行分解，对其辞句进行重排，或者会联缀上其他乐府诗，而使原来的乐府诗呈现出轻重各异的新面貌来。乐工艺人对乐府诗的音乐加工已经不再会考虑到原初创作的具体音乐目的和需要，因此，魏晋乐辞与乐曲的原有关系被新的音乐表演打破，从而再次形成新的辞乐关系。

作者简介：王淑梅，女，1971 年 10 月生，徐州师范大学文学院讲师，现为首都师范大学文学院博士，研究方向为中国古代诗歌。已发表《曹魏缪袭鼓吹曲辞创作时间考辨》、《西曲倚歌考论》等乐府诗研究相关论文。

唐代梨园的乐官、乐工和组织[①]

◇左汉林　高付军

(北京，北京师范大学文学院，100875；

河北保定，中央司法警官学院公教部，071000)

提　要：梨园的乐官由梨园教坊使、梨园使、梨园判官、梨园供奉官、都都知与都知组成，其中梨园教坊使、梨园使、梨园判官是高级管理者，由宦官担任，不一定具备音乐才能。梨园供奉官、都都知与都知是低级乐官，不由宦官担任，具备较高的音乐才能，在梨园从事具体的音乐工作。唐代的梨园弟子是具有高超技艺的乐工，在宫廷主要从事乐器演奏和歌唱、舞蹈活动。他们具有不同的身份，地位高的相当于平民，低的则为官户和官奴婢。梨园设有称为"部"的内部组织，并分为几处。梨园所演唱的歌词有时采自唐代诗人的诗歌，这种机制在一定程度上鼓励了诗人的诗歌创作，从而对诗歌创作产生一定的影响。

关键词：梨园　仙韶院　宜春北院　乐官

作为唐代朝廷重要的音乐机构，梨园一定具有自己的组织形式和乐官、乐工。但是，因为现存关于梨园的组织及其乐官、乐工的材料较少，使我们难以从这些材料中窥见梨园的全貌。因此，关于此问题的论述也比较少。本文将根据相关史料，对唐代梨园的乐官、乐工和组织形式等进行考证。

一

关于梨园的乐官，日本著名音乐史专家岸边成雄曾进行过考证，但他的考证不但相当简略，而且存在错误。如岸边成雄说："梨园似亦设有监督及教授乐令乐官……梨园之使当与教坊之使相同均非宦官出身……乐官除使外，都知、博士等乐官亦当有相当人数。此外梨园中

① 本文中的部分内容曾在《东南大学学报》等刊物发表，这里有所增改。

一部分教习工作，系在太常寺别教院实施，故‘供奉官’亦系其乐官之一种者。”[①] 则岸边成雄推测梨园设有使、都知、博士及供奉官，并且梨园使由非宦官出身者充任。按，岸边成雄之说并不完备，且多系推测。如梨园设有博士等结论就没有文献依据，梨园使由非宦官出身者充任的说法也是错误的。[②]

此外，也有人认为梨园的组织由崖公（即院长）、梨园教坊使、副使、都知、都管及梨园弟子组成。[③] 按，梨园是否设有称为崖公的院长尚待讨论。唐崔令钦《教坊记》：“诸家散乐，呼天子为崖公。以欢喜为蚬斗，以每日长在至尊左右为长入。”[④] 宋王谠《唐语林》卷一《政事》上亦云：“诸家散乐呼天子为“崖公”，以欢喜为‘蚬斗’，以每日长在至尊左右为‘长入。’”[⑤] 此所记为教坊中事，教坊散乐称天子为“崖公”，梨园未必如此称呼。并且，“皇帝梨园弟子”云云，可视为梨园弟子的自己抬高身份，皇帝即使曾经在梨园教授法曲，也未必真的就把这些乐工视为弟子。因此，尚不能简单地认为皇帝就是梨园的“院长”。另外，副使、都管的职务均于史无据，是否存在尚待材料证明。

由此可见，前人关于梨园乐官问题的考证尚存在较多问题，本文根据唐代文献，对此问题重新进行考证。本文认为，在唐代梨园中，存在宦官充任的高级乐官和由乐人充任的低级乐官两种，详述如下。

一、 由宦官充任的高级乐官

1．梨园教坊使

梨园教坊使当是梨园的最高管理者。梨园教坊使之职，见于李邕撰《唐故逸人窦居士神道碑（并序）》：

---

① ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第347页，台北，中华书局，1973。

② 按，李尤白已经指出岸边成雄在此问题上的错误，参见李尤白《梨园考论》，第23页，西安，陕西人民出版社，1995。

③ 参见李尤白《梨园考论》，第22－23页，西安，陕西人民出版社，1995。

④ 参见任半塘《教坊记笺订》，第44页，北京，中华书局，1962。

⑤ 《唐语林》，第1卷，第53页，北京，中华书局，1987。

居士讳天生，字自然，扶风人也……以长安二年正月十三日□□化于□□，时春秋六十……长子处宾……季子正议大夫行内侍上柱国元礼，多□□□，全节冠时，以孝则忠，曰慈故勇。西南护塞，设五□以□谋；东北□戎，纵一鼓而包敌。由是昭宣豹略，作为虎臣，归西戎之数□，□□□之□□。□克以少，谋胜取多，欧脱连头而受诛，穹庐屈膝而请命。燕山之石，杨先祖之刻铭；属国之官，笑□来之系颈。□□□迫公事违阻，□心不□，□□松楸，身庐茔陇，犹且匍匐泣血，擗踊椎心，□天地以昭亲，表山河而刻石。其词曰：……天宝六载岁次丁亥二月□未朔八日□寅，嗣子上柱国思宾，季子梨园教坊使制新加银青光禄大夫行内侍省内侍上柱国元□。①

按，此墓志包含的信息很多，由此墓志可知：

第一，窦天生之次子窦元礼曾任梨园教坊使一职，证明在唐代梨园设有梨园教坊使这一职务。

第二，窦元礼是“行内侍省内侍”，在唐代，内侍省的官职全部由宦官担任，可知梨园教坊使亦由宦官充任。

第三，唐初，太宗规定内侍省不设置三品官，设内侍四人，从四品上，为内侍省最高官。天宝十三载（754）始设内侍监二人，从三品，为内侍省长官。此墓志撰写于天宝六载（747），可知窦元礼当时为内侍省最高官。在开元末，宦官开始任监军使，窦元礼有战功，新加银青光禄大夫或许是因为战功之故，而银青光禄大夫已经是从三品的散官。因此，可以推断，梨园教坊使是梨园的最高官，同时，这一职务也是由内侍省最高官担任的。

第四，由此也可以看出，梨园（包括教坊）与内侍省关系密切，推测梨园或许是内侍省的下属机构，或为内侍省所代管。

2. 梨园使

梨园使亦为梨园乐官之一，是梨园的直接管理者。《旧唐书》卷十二《德宗本纪》大历十四年（779）五月：“停梨园使及伶官之冗食者

① 李邕《唐故逸人窦居士神道碑（并序）》，王昶撰《金石萃编》二编，唐四十七，见国家图书馆善本金石组编《隋唐五代石刻文献全编》（三），第486页，北京，北京图书馆出版社，2003。

三百人，留者皆隶太常。”[①]《资治通鉴》卷二百二十五唐代宗大历十四年（779）五月：“诏罢省四方贡献之不急者，又罢梨园使及乐工三百余人，所留者悉隶太常。”[②] 可知梨园乐官中有梨园使。又钱易《南部新书》丙：“梨园使奏曰：‘……’”[③] 亦证明梨园乐官中有梨园使。推测梨园教坊使全面管理梨园和教坊，而梨园使当是梨园的管理者，其地位在梨园教坊使之下，估计亦由宦官充任，但品级不详。

3. 梨园判官

梨园判官为梨园乐官之一，据赵造《中大夫行内侍省内给事员参置同正员上柱国赐绯鱼袋王公墓志铭（并序）》：

> 公讳文干，字强之……宪宗践阼时，公年始童舞。入趋紫闼，出践丹墀。敷奏详明，郁为俊彦，遂拜供奉官。恪居官次，务谨去奢，临事无渝，为官不昧。斯乃冲天逸翰，出涧乔松。锡以朱绂之荣，带以银章之命。改梨园判官，奉八音之礼，专五果之名。艺就日新，功勤益著。迁鸡坊使……转宣和殿使……改军器监判官……寻迁左神策军宴设使……拜同官镇监军……依前充供奉官，使于四方，善能专对，利于一事，罔不克堪。未几息车，改栽接使……开成五年，诏遣充新罗使……享年五十有三，会昌四年岁在甲子夏四月蓂生五叶日，终于京兆万年广化里私第。[④]

由此墓志可知：

第一，墓主王文干曾任梨园判官，证明梨园设有梨园判官之职。

第二，王文干自宪宗朝至文宗朝历四朝担任宦官，证明梨园判官亦由宦官担任。

第三，梨园判官当为梨园的管理者，地位在梨园教坊使和梨园使之下，这样的官职亦由宦官担任，说明梨园与内侍省关系密切，或许为内侍省所管辖。

第四，墓主王文干担任内侍省内给事，为从五品下，则梨园判官

① 《旧唐书》，第 12 卷，第 320 页，北京，中华书局 1975。

② 《资治通鉴》，第 225 卷，第 725 页，北京，中华书局，1956。

③ 宋钱易《南部新书》丙，第 34 页，北京，中华书局，2002。

④ 唐赵造《中大夫行内侍省内给事员参置同正员上柱国赐绯鱼袋王公墓志铭（并序）》，《全唐文》，第 764 卷，第 7938 页，北京，中华书局，1983。

的品级当不超过从五品下。

又苏繁《唐故监事使太中大夫行内侍奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁公墓志（并序）》：

> 公讳元翰，字□，安定郡人也……贞元廿年九月，德宗皇帝以聪哲之叹，拔自寰衷，嘉锡绿绶，□东头供奉官……至元和九年，宪宗皇帝奖以政直恭密之用，改□内冰井兼浴堂园覆使。至元和十一年，恩命缀其时才，转充梨园判官。至长庆元年三月，穆宗皇帝以义行贞固，都会新恩，却改充东头库家。昆玉无私，出纳唯吝……至会昌四年甲子岁二月廿一日子时薨于任位，享龄五十七。①

可知，墓主梁元翰在元和十一年曾任梨园判官。梁元翰亦为宦官，据其墓志，他是太中大夫，则他是从四品的散官，他又是上柱国，为视正二品的勋官，但他担任梨园判官的时间较早，推测他任梨园判官时品级并没有这样高，或与王文干相类似。

又魏则之《唐故正议大夫行内侍省内寺伯上柱国陇西郡开国子食邑五百户李公墓志铭（并序）》：

> 公讳升荣，字处约，京兆府长安县人也……公自幼敏聪，早蒙指使，小心翼翼，恪慎厥躬。肇自贞元廿年秋，蒙恩赐绿（禄）。至廿一年春授将仕郎内侍省掖庭局监作。不逾年，秋九月，又转登仕郎。至元和九春，特授梨园判官。至十二年春，加上柱国，仍赐绯鱼袋，兼授左神策军护军中尉判官……至十五年春，又转授弓箭库西库判官……至其年秋，又加宣德郎。至长庆二年秋，又加朝议郎。至三年春，又授宫闱局令。至宝历二年冬，又加朝散大夫。至三年春，又再任左神策军护军中尉判官……至大和二年春，又加正议大夫兼内侍省内寺伯。至四年冬，又封食邑三百户……至大和七年春，遂除江西监军使……至大和九年冬，

---

① 唐苏繁《唐故监事使太中大夫行内侍奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁公墓志（并序）》，王仁波主编《隋唐五代墓志汇编》，陕西卷，第二册，第76页，天津，天津古籍出版社，1991。

> 随表入觐，复侍冕旒，驱驰殿庭，□（黾）勉王事。至开成元年冬，又除栽接副使……至二年夏，又授军器副使……至开成五年夏，又除楼烦监牧使……至会昌元年秋，又加开国子，食邑五百户。至会昌三年冬，又除总监使……至会昌四年春正月，遂除邠宁庆等州监军使……以五年冬十一月十六日薨于邠州之廨署，享龄七十。①

按，墓主李升荣亦为宦官，他是正议大夫，为正四品上的散官，又是上柱国，为视正二品的勋官。则李升荣亦是品级较高的宦官。但他担任梨园判官时品级似并不太高，贞元二十一年（805）春授将仕郎，为从九品下，同年秋转登仕郎，为正九品下，元和九年春，特授梨园判官。其品级当与王文干担任梨园判官时相类。

通过以上材料可知，梨园判官为梨园乐官之一，由宦官担任，其品级不超过从五品下。

二、 由乐人充任的低级乐官

1. 梨园供奉官

梨园供奉官亦为梨园乐官之一。《新唐书》卷二十二《礼乐志》："代宗繇广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献。"② 则刘日进曾担任梨园供奉官，在收京后作《宝应长宁乐》十八曲献给朝廷。梨园供奉官似为梨园乐官之一种，又似是梨园乐官的统称。

张谓《进宝应长宁乐表》云："伏见所部寄住客、前梨园供奉官、梁州充义府果毅刘日进新造《宝应》等凡十八曲，其调合雅，其声用宫，以歌尽言，以舞尽意……今臣见《宝应乐》用宫调，知皇家运祚无疆。故制造其词，发挥成曲，庶登乐府，上达天朝。谨附前梨园供

① 唐魏则之《唐故正议大夫行内侍省内寺伯上柱国陇西郡开国子食邑五百户李公墓志铭（并序）》，西安文物管理处《西安西郊热电厂基建工地隋唐墓地清理简报》，见《考古与文物》，1991年第4期，第94页。

② 《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。

奉官某进表以闻。”① 按张谓，天宝二年（743）进士及第，天宝十三载（754）或天宝十四载（755）入安西四镇节度副大使封常清幕，乾元元年（758）为尚书郎。此表称刘日进为“所部寄住客、前梨园供奉官”，则刘日进当在安史乱前供奉梨园，收京后又回到朝廷。刘日进曾充任梨园供奉官，他精通音乐，当是梨园的下级乐官，品级不详。梨园供奉官似不为宦官所充任。

2. 都都知与都知

宋钱易《南部新书》丙：“咸通中，徘优恃恩，咸为都知。一日乐喧哗，上召都知止之，三十人并进。上曰：‘止召都知，何为毕至?’梨园使奏曰：‘三十人皆都知。’乃命李可及为都都知。”② 则梨园乐官中似最早设有都知之职，后因担任此职的乐官过多，无法管理，故又设都都知一职，位在都知之上。都都知与都知都是梨园乐官，负责从事具体的音乐活动，不由宦官担任。都都知设一人，都知设多人，品级不详。

三、 仙韶院的乐官

关于仙韶院的乐官，可考者只有仙韶院副使一职。《旧唐书》卷十八上《武宗本纪》开成五年（840）正月三日：“仇士良收捕仙韶院副使尉迟璋杀之，屠其家。”③ 按尉迟璋为乐工，他当是因为其过人的音乐才能担任仙韶院副使。推测仙韶院应设有仙韶院使一职，应由宦官充任。因此，可以推测仙韶院的管理同梨园是大体相同的，即高级管理者，如仙韶院使，由宦官充任。低级管理者，如仙韶院副使，则由乐工担任。

通过以上考论可知，梨园的乐官由梨园教坊使、梨园使、梨园判官、梨园供奉官、都都知与都知组成，其中梨园教坊使、梨园使、梨园判官是高级管理者，由宦官担任，不一定具备音乐才能。梨园供奉官、都都知与都知是低级乐官，不由宦官担任，具备较高的音乐才能，在梨园从事具体的音乐工作。从梨园的高级管理者均为宦官充任这一点看，梨园与内侍省的关系极为密切，推测梨园当为内侍省所兼管，

---

① 张谓《进宝应长宁乐表》，《全唐文》，第375卷，第3806页，北京，中华书局，1983。

② 宋钱易《南部新书》丙，第34页，北京，中华书局，2002。

③ 《旧唐书》，第18卷，第584页，北京，中华书局，1975。

其性质为直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构。把梨园简单地视为“皇家音乐、舞蹈、戏剧学校”,① 并不符合实际。

二

梨园虽然是隶属于内侍省由宦官管理的音乐机构，其核心乃是乐工。以下本文将对梨园乐工的有关情况进行考辨。

一、梨园弟子的技艺情况

为了详细了解梨园弟子的基本情况，本文整理了梨园弟子的生平、技艺等情况，并把这些情况简化为下表：

唐梨园弟子情况表

序号	姓　名	供奉梨园时间	技　艺	备　注
1	胡雏	开元二年至开元九年之间	善吹笛	被洛阳令崔隐甫所诛
2	公孙大娘	开元中	善舞剑器	
3	潘大同	开元中	不详	其女亦善歌舞
4	贺怀智	开元天宝年间及安史乱后	精于琵琶	
5	李龟年	开元天宝年间	知音律，善歌	安史乱中流落到江南
6	迎娘	开元天宝年间	善歌	
7	蛮儿	开元天宝年间	善舞	
8	澄上人	开元天宝年间	善吹小管	后出家为僧
9	李謩	开元天宝年间	擅长吹笛	
10	骆供奉	玄宗朝	精于琵琶	安史乱中流离江湖
11	许云封	天宝十载至天宝十四载	擅长吹笛	安史乱后漂流南海
12	雷海清	天宝年间	擅长琵琶	安史乱中为安禄山所杀
13	天宝乐叟	天宝年间	擅长琵琶	安史乱中漂泊江南
14	张徽	天宝、至德年间	善觱篥、俳优	曾随玄宗入蜀
15	萧炼师	大历年间	善舞柘枝	后学道
16	李凭	元和、长庆年间	善弹箜篌	
17	尉迟璋	大中年间至开成五年	乐器歌唱制曲	
18	南不嫌	会昌、大中年间	擅长歌唱	

① 李尤白《梨园的组织》，载《梨园考论》，第 22 页，西安，陕西人民出版社，1995。黄显功《“梨园”是什么性质的艺术机构》，载《梨园考论》，第 177 页，西安，陕西人民出版社，1995。

续表

序号	姓　名	供奉梨园时间	技　艺	备　注
19	李周	僖宗、昭宗朝	擅长弹筝制曲	
20	陈敬言	龙纪元年	精通音律	

以上所考梨园弟子的情况对于判断梨园的性质具有较大的意义。根据上表可以得出以下结论：

第一，梨园弟子乃是具有高超技艺的乐工。虽然梨园弟子可以确考的并不很多，但依然可以看出，他们的技艺是高超和惊人的，远非一般乐工所能及。这也是其直接为皇帝服务的性质所决定的。

第二，有人认为梨园弟子还从事马球、足球、抛球、拔河等活动，① 本文认为，梨园弟子所从事的活动以乐器的演奏和歌唱、舞蹈为主，即使在梨园曾经举行过马球、足球、抛球、拔河等活动，在缺少直接证据的情况下，也不能推断梨园弟子从事过上述活动。

第三，梨园弟子所擅长的技艺为乐器演奏和歌舞，说明梨园演出的曲目当是乐器演奏和歌舞，或以此占绝大部分。在可考的梨园弟子中，只有张徽除了善觱篥之外还擅长俳优，李龟年于俳优偶一为之，其余梨园弟子的技艺都是各种不同乐器的演奏和歌唱、舞蹈。因此，本文推断乐器演奏和歌舞占梨园曲目的全部或绝大部分。

有人认为梨园弟子还演出戏剧，认为梨园在我国戏剧发展史上有重大影响。② 但是，从梨园弟子的技艺情况和有关梨园的记载看，并没有梨园弟子演出戏剧的直接证据。因此，判断梨园弟子演出戏剧，或推论梨园在我国戏剧发展史上有重大影响，还需要寻找证据，在直接的证据出现之前，尚不能得出这样的结论。从现存的材料看，梨园弟子与戏剧没有关系或关系不大。

二、梨园弟子的身份和地位

梨园弟子的身份当较为复杂。按，梨园弟子的来源约有三类：一

---

① 参见李尤白《梨园中的马球、拔河及其他活动》，载《梨园考论》，第96页，西安，陕西人民出版社，1995；李尤白《唐代梨园马球、足球、抛球及拔河等技艺概观》，《运城师专学报》1988年第1期，第62页。

② 参见李尤白《唐戏刍议》、《梨园在我国戏剧发展史上的重大影响》及《梨园对世界戏剧事业的贡献》，载《梨园考论》，第41页、75页、84页，西安，陕西人民出版社，1995。

是太常寺中的坐部伎，二是宫女，三是“小部音声”三十余人，为十五岁以下的儿童。除此之外，推测可能有一些民间的精于音乐者经过严格选拔加入其中。如上文所考的梨园弟子李周即为民间乐工而供奉梨园者，曾多次应诏入宫，为皇帝演奏。

本文认为，一部分梨园弟子来自于太常寺中的坐部伎和宫女，他们没有因为服务机构的不同而改变自己原来的身份，而是保留了原来的身份。太常寺乐工中具有平民身份的为文武二舞郎，因为他们从事的是雅舞，艺术性不强，所以推测他们不大可能被选入梨园。其他的太常寺乐工的身份为番上乐户、长上乐户和太常音声人，番上乐户、长上乐户的身份为官户和官奴婢，太常音声人的身份处于官户和平民之间，属于杂户。由此推测，梨园弟子中来自于太常寺的部分其身份已经非常复杂，可能包括了杂户、官户和官奴婢等不同的身份。王建《霓裳词》：“自直梨园得出稀，更番上曲不教归。一时跪拜霓裳彻，立地阶前赐紫衣。”① 这说明梨园弟子有一部分是乐户，因为他们是轮值的，只是因为供奉梨园，他们出宫的时间减少了。

宫女的身份是官奴婢，来自于宫女的梨园弟子，其身份当依旧为官奴婢。

梨园弟子中的“小部音声”，一部分可能由官户和官奴婢中的精通音乐者充任。另一部分可能具有平民身份，如上文所考的梨园弟子许云封，他十岁入长安学习音乐，其身份当是平民。不久，他供奉于梨园小部，安史之乱爆发，许云封漂流南海，近四十载。则许云封当是梨园小部中具有平民身份者。

此外，民间乐工而应诏入宫供奉梨园者，其身份当是平民。

三、仙韶院乐官和乐工的地位问题

因为仙韶院由梨园演变而来，因此仙韶院的乐官和乐工亦可视为梨园弟子。同梨园乐官一样，仙韶院的乐官亦有极受皇帝宠信者。《旧唐书》卷一百七十三《陈夷行传》：“仙韶院乐官尉迟璋授王府率，右拾遗窦洵直当衙论曰：‘伶人自有本色官，不合授之清秩。’……帝曰：‘别与一官。’乃授光州长史。”② 可知仙韶院乐官尉迟璋因受皇帝宠信

① 王建《霓裳词》，《全唐诗》，第301卷，第3418页，北京，中华书局，1999。

② 《旧唐书》，第173卷，第4495页，北京，中华书局，1975。

而授王府率，最后改授光州长史。尉迟璋后又回到仙韶院任副使，开成五年（840）正月被仇士良所杀。

尽管仙韶院的乐官有极受皇帝宠信的，但在总体上，仙韶院乐官和乐工的地位并不高。如上面所述仙韶院乐官尉迟璋虽受皇帝宠爱而不得授王府率。《新唐书》卷一百八十一《陈夷行传》："仙韶乐工尉迟璋授王府率，右拾遗窦洵直当衙论奏，郑覃、嗣复嫌以细故，谓洵直近名。夷行曰：'谏官当衙，正须论宰相得失，彼贱工安足言者？然亦不可置不用。'帝即徙璋光州长史，以百缣赐洵直。进门下侍郎。"① 可知即使是乐官还是被目为贱工。又《旧唐书》卷一百六十四《王起传》："（开成）四年，（王起）迁太子少师，判兵部事，侍讲如故。以其家贫，特诏每月割仙韶院月料钱三百千添给。起富于文学，而理家无法，俸料入门，即为仆妾所有。帝以师友之恩，特加周给。议者以与伶官分给，可为耻之。"②《新唐书》卷一百六十七《王起传》："（王）起治生无检，所得禄赐为童婢盗有，贫不能自存。帝知之，诏月益仙韶院钱三十万。议者谓与玩臣分给，可耻也。"③ 唐孙光宪《北梦琐言》卷二'文宗重王起'条记此事云："王文懿公起，三任节镇，扬历省寺，赠守太尉。文宗颇重之，曾为诗，写于太子之笏以扬之，又画仪形于便殿，师友目之曰'当代仲尼'。虽历外镇，家无余财。知其甚贫，诏以仙韶院乐官逐月俸钱五百贯给之。起昧于理家，俸入其家，尽为仆妾所有，耄年寒馁，故加给焉。于时识者以起不能陈逊，而与伶人分俸，利其苟得，此为短也。"④ 可知王起理家无法，皇帝割仙韶院月料钱三百千添给，议者以为王起与伶官分享月料钱，深以为耻。可见仙韶院乐官和乐工的地位并不高。

三

关于梨园的内部组织，由于史料缺失，难以详考。日本音乐史专

① 《新唐书》，第181卷，第5346页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书》，第164卷，第4280页，北京，中华书局，1975。

③ 《新唐书》，第167卷，第5118页，北京，中华书局，1975。

④ 唐孙光宪《北梦琐言》，第2卷，《唐五代笔记小说大观》，上海，上海古籍出版社，2000。

家岸边成雄以为梨园内部同教坊一样设有“部”的组织。[①] 此说是。下面再举几例，予以补证。元辛文房《唐才子传》卷三“王之涣”条：“之涣……与王昌龄、高适、畅当忘形尔汝。尝共诣旗亭，有梨园名部继至……。”[②] 则此“梨园名部”当指梨园组织。《唐国史补》卷下：“李衮善歌，初于江外，而名动京师。崔昭入朝，密载而至。乃邀宾客，请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会。”[③] 元稹《五弦弹》：“赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭……众乐虽同第一部，德宗皇帝常偏召。”[④] 宋李昉《太平广记》卷二五七《嘲诮》五“张濬伶人”条：“唐宰相张濬，常与朝士于万寿寺阅牡丹而饮，俄有雨降，抵暮不息，群公饮酣未阑。左右伶人皆御前供奉第一部者，恃宠肆狂，无所畏惮。”[⑤] 因为梨园和教坊都设有第一部乐这样的内部组织，则此处之“第一部乐”可能属于梨园，也可能属于教坊。由此可知，梨园的内部当设有“部”这样的组织，证明岸边成雄言之不虚。

梨园的乐工主要由太常乐工和宫女组成，除此之外，尚有小部音声和来自民间的乐工，数量都很少。

岸边成雄认为梨园乐工由四部分组成，即：太常乐工、宫女、乐伎和小部，[⑥] 他认为乐伎亦是梨园弟子的一部分。此不确。岸边成雄的根据为《资治通鉴》的记载，《资治通鉴》卷二百一十一唐玄宗开元二年（714）正月条云：“又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之‘皇帝梨园弟子’。又教宫女使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。”[⑦] 按“又选伎女，置宜春院，给赐其家”指的不是梨园弟子，而是教坊的乐工，梨园弟子中的宫女住的是宜春北院，而不是宜春院。唐崔令

---

① ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第 347 - 348 页，台北，中华书局，1973。

② 傅璇琮主编《唐才子传校笺》（一），第 446 页，北京，中华书局，1987。

③ 唐李肇《唐国史补》卷下，丁如明等校点《唐五代笔记小说大观》，第 196 页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 元稹《五弦弹》，《全唐诗》，第 419 卷，第 4627 页，北京，中华书局，1999。

⑤ 《太平广记》，第 257 卷，第 2003 页，北京，中华书局，1961。

⑥ ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第 344 - 348 页，台北，中华书局，1973。

⑦ 《资治通鉴》，第 211 卷，第 6694 页，北京，中华书局，1956。

钦《教坊记》："妓女入宜春院，谓之内人，亦曰前头人。"[①] 可见宜春院住的是教坊乐工。岸边成雄认为"教坊乐伎亦为梨园弟子之一份子",[②] 此说混淆了梨园乐工和教坊的乐工，并不准确。

梨园弟子中的太常乐工、宫女和小部音声并不居住一处。据岸边成雄的考证，梨园分成以下部分：

1. 梨园本院。太常乐工住在梨园附近之本院，梨园本院在禁苑之中。

2. 梨园别教院。梨园别教院又称梨园新院，是梨园本院派在太常寺的分支机构。

3. 宜春北院。梨园弟子中的宫女住在宜春北院。

4. 小部。小部音声的位置不明，可能在宫内。[③]

岸边成雄之说是。但他还认为宜春院亦属于梨园的一部分，根据上文考证可知宜春院是教坊所在地，故可以判明宜春院并不属于梨园。

此外，岸边成雄认为洛阳和骊山也设有梨园。他说：

> 又据《新唐书》卷二二《礼乐志》："其后巨盗起，蹈（应为'陷'）两京，自此天下用兵不息。而离宫苑圃遂以荒堙……代宗繇广平王，复二京梨园。……"即梨园于天宝末年曾一度荒废，迨至代宗时期，与洛阳梨园共同复兴，是则洛阳亦设有梨园，此外据唐骊山宫图，骊山亦设有梨园。[④]

按骊山设有梨园已经为考古材料所证明,[⑤] 当系事实。而洛阳设有梨园却没有材料证明。岸边成雄引《新唐书》的材料断句有误，并不能作为洛阳设有梨园的证据。现根据中华书局版《新唐书》引此段完整材料如下：

---

① 参见任半塘《教坊记笺订》，第14页，北京，中华书局，1962。

② ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第346页，台北，中华书局，1973。

③ ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第348－355页，台北，中华书局，1973。

④ ［日］岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第349页，台北，中华书局，1973。

⑤ 参见王秀齐《华清池·梨园遗址·唐玄宗》，《丝绸之路》，1997年第2期，第25页。

千秋节者，玄宗以八月五日生，因以其日名节，而君臣共为荒乐，当时流俗多传其事以为盛。其后巨盗起，陷两京，自此天下用兵不息，而离宫苑囿遂以荒堙，独其余声遗曲传人间，闻者为之悲凉感动。盖其事适足为戒，而不足考法，故不复著其详。自肃宗以后，皆以生日为节，而德宗不立节，然止于群臣称觞上寿而已。代宗繇广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献，皆宫调也。①

“代宗繇广平王，复二京梨园。……”当为“代宗繇广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献”。可知岸边成雄认为洛阳亦设有梨园，是对《新唐书》的这段材料误读所致。在新材料出现之前，尚不能判定洛阳设有梨园。

梨园的曲目以器乐演奏和乐舞为主，根据有关文献可知，梨园所演唱曲目的歌词有时采用唐代诗人的诗歌。据唐薛用弱《集异记》“王之涣”条及元辛文房《唐才子传》卷三“王之涣”条所记之“旗亭画壁”的故事，可知当时梨园弟子经常采用著名诗人的诗作入乐演唱。

又孟简《酬施先辈》诗云：“襄阳才子得声多，四海皆传古镜歌。乐府正声三百首，梨园新入教青娥。”② 按孟简贞元七年（812）前后登进士第，贞元十三年（797）入朝任职，元和四年（809）出为常州刺史，元和十二年（817）入为户部侍郎，次年出为山南东道节度使。卒于长庆二年（822）。则施先辈当系贞元、元和中人。徐凝有《回施先辈见寄新诗二首》，③ 诗中之施先辈与此施先辈或非一人。细味诗意，可知施先辈为襄阳人，当时有诗名，曾作《古镜歌》，闻名于世。其诗多为朝廷所使用，在梨园广泛传唱。施先辈自己则非梨园弟子。此亦证明梨园弟子经常采用当时诗人的诗作入乐演唱。李白的《清平调》三首亦是由梨园弟子配乐演唱的。虽然我们尚不能确定有多少诗人的作品在梨园演唱，但从施先辈一人就有“乐府正声三百首”演唱于梨园来看，梨园演唱的诗人作品可能有很多。

以上两条材料还透露出这样的信息，即一个诗人的作品被梨园演

---

① 《新唐书》，第22卷，第447页，北京，中华书局1975。

② 孟简《酬施先辈》，《全唐诗》，第273卷，第5403页，北京，中华书局，1999。

③ 《全唐诗》，第474卷，第5421页，北京，中华书局，1999。

唱，是一件非常光荣的事情，是很值得夸耀的，它说明诗人的作品在一定程度上得到了朝廷的承认。如果整个社会形成了这样一种认识，它会对整个社会的诗歌创作产生一定的影响。如康洽曾经到朝廷献乐府诗，这些诗歌也曾经在梨园演唱，① 这可能就是为了得到一种承认。

也就是说，梨园采用诗人诗歌入乐演唱一方面鼓励了诗人的诗歌创作，同时也鼓励诗人把自己创作的诗歌献给朝廷。尽管我们难以确定这种机制在何种程度上鼓励和影响了诗人的诗歌创作，但是本文认为，并且当时梨园采诗入乐有一定的制度，并且有很多的诗人到朝廷献乐，而梨园所选用的诗歌又有一定的“标准”，那么，这种机制会对当时诗人的诗歌创作产生一定的影响。

总之，梨园乐官中有由不一定具备音乐才能的宦官担任的高级乐官，又有具备较高的音乐才能的在梨园从事具体的音乐工作的低级乐官，梨园是直接服务于皇帝和宫廷的高级别的乐舞演出机构。从技艺情况看，梨园弟子是具有高超技艺的乐工，他们所从事的活动以乐器的演奏和歌唱、舞蹈为主。梨园弟子具有不同的身份，地位高的仅仅相当于平民，低的则为官户和官奴婢，因此，他们的地位从总体上说还是很低的。有人认为梨园弟子的社会地位较高，② 甚至在某些方面取得了和达官贵人、士大夫一样的权利，这与史实不合。梨园内部同教坊一样设有“部”这样的内部组织，梨园并不只有一处，而是分为几处。梨园所演唱的歌词有时采自唐代诗人的诗歌，这种机制在一定程度上鼓励了诗人的诗歌创作，对诗歌创作产生了一定的影响。

作者简介：左汉林，男，1968 年生，河北保定人。2006 年毕业于首都师范大学，获博士学位。现为北京师范大学文学院博士后，主要从事唐代文学和唐代音乐史研究。著有《求学集》，发表论文 30 余篇。曾承担教育部人文社会科学基地重大项目“汉魏六朝唐乐府制度与乐府诗关系研究”子课题“唐代乐府制度研究”。本文为中国博士后科学基金资助项目阶段性成果。

---

① 傅璇琮主编《唐才子传校笺》，第 1 册，第 446 页，北京，中华书局，1987。

② 参见李尤白《梨园考论》，第 81 页，西安，陕西人民出版社，1995。

曹丕《董逃行》考略

——兼谈六言歌诗的产生

◇贾　兵

（石家庄，河北师范大学文学院，050091）

提　要：六言歌诗作为入乐诗歌形式的一种，在句式、格律、曲调等方面都有着与五、七言歌诗不同的特点。本文通过对目前可见的最早六言歌诗作品——曹丕《董逃行》的分析，从其配乐方式，文词、曲调来源等方面探求六言歌诗产生的原因，并在此基础上对六言歌诗发展、衰落的轨迹作出简要的描述。

关键词：曹丕　《董逃行》　六言歌诗

六言歌诗作品的构成应具备文词（六言诗）与音乐（能配合六言歌词的曲调）两方面的要素。六言歌诗的产生和发展主要经历了先秦的萌芽期、汉魏南北朝的初步发展期、隋唐五代的繁荣期以及之后宋代的衰落期几个阶段。本文拟通过对目前可见的最早的六言歌诗作品——曹丕《董逃行》的分析，探求六言歌诗产生的原因和条件，并对六言歌诗随后发展和衰落的轨迹作出简要的描述。

一

魏文帝曹丕，除了对古典文艺理论和七言诗歌有着巨大的贡献外，其《董逃行》的创作对六言歌诗的产生和发展也起到了至关重要的作用。

关于曹丕作《董逃行》的最早记载可见于《太平御览》："魏文帝《董逃行》曰：'晨背大河南辕。跋涉遐路漫漫。师徒百万哗喧。戈矛若林成山。旌旗拂日蔽天。'"① 明人梅鼎祚《古乐苑》，列曹丕《董逃

① 《太平御览》，第339卷，第1556页，北京，中华书局，1960。

行》于武帝时“上谒”《董逃行》之后,[1] 并注明引自《太平御览》。除此之外，包括《乐府诗集》在内的其他歌诗总集、选集中都未见著录此诗，面对此种情况，人们不仅对《董逃行》的歌诗性质和作者问题产生了怀疑：如果确有曹丕作《董逃行》一事，为何不见其他典籍著录？《太平御览》与《古乐苑》所载是否准确？若曹丕《董逃行》确为配乐歌唱之六言歌诗，为何郭茂倩《乐府诗集》未作收录？仅凭一“董逃行”曲名能否证明其歌诗本质？所以在讨论曹丕《董逃行》与六言歌诗产生的问题之前，我们有必要对《董逃行》的作者和歌诗性质等问题作一考证，以明确其目前可见的第一篇六言歌诗之重要地位。

关于曹丕作《董逃行》一事，虽然除《太平御览》外不见于史志，但通过刘克庄《曹路分赠诗次韵》一诗，可以得到佐证。在此诗中，有“古来诗律推曹氏，不数河梁与董逃”的句子，诗中的“河梁与董逃”当是指曹丕所作《燕歌行》[2] 和《董逃行》。另外，从曹丕《董逃行》的内容来看，作品中描写的行军场面，同曹丕《黎阳作三首》和《黎阳作诗》[3] 有着明显的相似之处。而除此四诗之外，再未见曹丕有

---

① 梅鼎祚《古乐苑》卷十七：“《董逃行》五解……古辞 吾欲上谒从高山，山头危崄大难。遥望五岳端，黄金为阙班璘。但见芝草叶落纷纷。一解百鸟集来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。二解小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来：‘门外人何求?’所言：‘欲从圣道求一得命延。’三解教敕凡吏受言，采取神药若木端。白兔长跪擣药虾蟇丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。四解服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。五解”其后列魏文帝《董逃行》“晨背大河南辕，跋涉遐路漫漫。师徒百万哗喧，戈矛若林成山。旌旗拂日蔽天。阙”文渊阁《四库全书》本。

② “河梁”当指曹丕《燕歌行》中“尔独何辜限河梁”。

③ 曹丕《黎阳作三首》“其一　朝发邺城。夕宿韩陵。霖雨载涂。舆人困穷。载驰载驱。沐雨栉风。舍我高殿。何为泥中。在昔周武。爰暨公旦。载主而征。救民涂炭。彼此一时。唯天所赞。我独何人。能不靖乱。其二　殷殷其雷。蒙蒙其雨。我徒我车。涉此艰阻。遵彼洹湄。言刈其楚。班之中路。涂潦是御。辚辚大车。载低载昂。嗷嗷仆夫。载仆载僵。蒙涂冒雨。沾衣濡裳。其三　千骑随风靡。万骑正龙骧。金鼓震上下。干戚纷纵横。白旄若素霓。丹旗发朱光。追思太王德。胥宇识足臧。经历万岁林。行行到黎阳。”《黎阳作诗》：“奉辞罚罪遐征。晨过黎山巉峥。东济黄河金营。北观故宅顿倾。中有高楼亭亭。荆棘绕蕃丛生。南望果园青青。霜露惨凄宵零。彼桑梓兮伤情。”

关于行军场面描写的作品传世。所以，曹丕《董逃行》很可能同《黎阳作三首》和《黎阳作诗》一样，因有感于千军万马行进时的恢宏气势，而作于黎阳从军之时。另外，曹丕《董逃行》同《黎阳作诗》相比，不仅同为六言，而且都曾提到“晨”、“河”“营”等景物，所以二诗很有可能为同时同地所作。据此，我认为《董逃行》当为曹丕所作，写作时间可初步定于曹丕黎阳从军之时。

关于曹丕《董逃行》的歌诗性质问题，则可以从以下几个方面加以证明：

首先可以从《乐府诗集》及《太平御览》二书的成书过程对曹丕《董逃行》不见于《乐府诗集》这一问题加以解释。据今人对郭茂倩《乐府诗集》成书状况的研究来看，郭氏所编纂的《乐府诗集》，其材料主要来自前代相关文献的汇总，[①] 而其工作所投入的人力、物力及其所能掌握的材料，是远不能同官方编纂的《太平御览》相比的，[②] 所以从理论上来说，《乐府诗集》完全有漏收某些歌诗作品的可能。再加上郭氏生于北宋仁宗庆历六年，《乐府诗集》的成书则要等到北宋末神宗、徽宗时期。而《太平御览》在北宋兴国八年（公元984年）[③] 已经成书，所以《乐府诗集》的出世要远晚于《太平御览》，也就是说随着典籍的不断流失，郭氏所见之前代文献必然少于《太平御览》的编纂者。另外，如果我们把任半塘先生所编定的有确凿入乐证据的隋唐五代歌诗作品集——《声诗集》所收录的声诗作品，同《乐府诗集》所收录的同一时期的歌诗作品进行比较的话，便能发现郭氏对唐代入乐诗歌的漏收现象是存在的，那么，《乐府诗集》对唐前作品的漏收情况应更为严重。又据《四库全书》编修者对梅鼎祚《古乐苑》的描述，

---

① 据喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》统计，郭茂倩在编纂《乐府诗集》过程中，征引宋代可见文献仅168种，上海师范大学2002年博士生毕业论文。

② 《水经注等八种古籍引用书目汇编》称《太平御览》引用书目多达2579种。马念祖《水经注等八种古籍引用书目汇编》，北京，中华书局，1959。

③ 关于《太平御览》的成书时间，笔者主要依据宋人章如愚《群书考索》卷十七所载“《太平御览》：兴国二年，太宗阅前代书类门目纷杂。遂诏翰林李昉扈而下凡十四人，以前代《修文》、《御览》、《艺文类聚》、《文思博要》及诸书，参详条次，分定门目为一书。八年十二月书成。”但聂崇岐先生却提出了成书于“北宋兴国七年”的说法，这一说法又遭到了张秀春的反驳，其仍认为《太平御览》成书于兴国八年，详见《试论〈太平御览〉的成书年代》，载《烟台师范学院学报》，2002年12月第19卷第4期。

我们可以知道此书当系“因郭茂倩《乐府诗集》而增辑之”。[①] 所以曹丕《董逃行》当为郭氏漏搜之六言歌诗，而被后人从《太平御览》中发现，增补到歌诗总集中的。

另外，尽管曹丕的《董逃行》产生于诗乐已经开始分离的汉末魏初时期，但由于曹丕本人精通音乐，其作品往往仍能配合乐曲进行歌唱，正如钟嵘所言“三祖之辞，文或不工而韵入歌唱”。[②] 且“董逃行”为汉乐府旧曲，一直流传到晋宋时期，[③] 不存在曲调亡佚的问题。另外，曹丕如果不是出于配合“董逃行”乐曲的目的，也没有理由把自己与“董逃行”古词毫无关系的六言诗以此命名。这正如任半塘先生在论及唐代诗歌的配乐问题时所论述的“虽用古题，全无古意者”，多是“合乐之词”。[④] 所以曹丕《董逃行》当为配和“董逃行”曲调歌唱的六言歌诗无疑。

还有一点需要说明的是，我们所能见到的六言五句《董逃行》是否为曹丕全诗？梅鼎祚《古乐苑》在曹丕《董逃行》五句诗歌之后标有一“阙”字。如果不能对这个“阙”字加以说明，不仅影响至下文对六言歌诗文词来源问题的讨论，甚至对曹丕《董逃行》的六言歌诗性质都产生了疑问。原因是，如果我们见到的六言五句不是曹丕《董逃行》全诗的话，很可能所缺部分有其他形式的句式，这样曹丕《董逃行》也就不能算做六言歌诗，而为杂言歌诗了。但是，我们通过对“上谒”《董逃行》古辞的研究发现，其全诗分为“五解”，每解均在四句到六句之间，其字数分别为：32 字、28 字、32 字、36 字和 34 字，都和曹丕《董逃行》的字数（30 字）相差不多，所以曹丕《董逃行》可能类似于后代的大曲摘遍，是配合古乐曲“董逃行”“一解”的歌词。另外，晋代傅玄有《董逃行》十二首，

---

① 文渊阁《四库全书》之《古乐苑》提要。

② 徐达《诗品全译》，第 26 页，贵阳，贵州人民出版社，1990。

③ 郭茂倩《乐府诗集》卷三十三载“《古今乐录》：曰‘王僧虔《技录》，清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。’荀氏录所载九曲，传者五曲（武帝“北上”《苦寒行》，“上谒”《董逃行》，“蒲生”《塘上行》，“晨上”“愿登”并《秋胡行》）。晋、宋、齐所歌，今不歌。”

④ 任半塘《唐声诗》，第 95 页，上海，上海古籍出版社，1982。

皆为六言五句。[1] 所以，六言五句确实是《董逃行》的一种文辞形式，并不存在缺失的问题。至于歌唱时是一词唱五遍，还是像后世大曲的摘遍一样，仅配合古乐曲《董逃行》的“一解”从目前来看尚不能确定，但六言五句当是曹丕全诗无疑。《古乐苑》中的“阙”字很可能是针对古辞“上谒”《董逃行》而言，他把曹丕《董逃行》当做全诗的“一解”，以为还有后面的“四解”遗失了，所以标注了“阙”字。

明确了曹丕《董逃行》六言歌诗的性质，我们才能将其置于六言歌诗的产生、发展过程中，对其与之前的六言歌词句式、文人六言诗、六言歌诗曲调的关系加以讨论，以得出六言歌诗产生的条件。

二

在曹丕的《董逃行》之前，可以说我国的歌诗海洋中已经基本具备了后世歌诗的各种体式：杂言、四言、五言甚至七言，而单独缺少六言歌诗作品。所以曹丕的《董逃行》作为可见的最早六言歌诗作品，很可能便是六言歌诗的开山之作，在我国的音乐文学史上有着开创性的意义。而在曹丕的《董逃行》之前，六言歌诗的创作条件又有哪些呢？这主要包括偶见于杂言歌诗中的配合了音乐的六言句式、配合其他形式歌诗的乐曲以及文人创作的六言诗三方面。这三方面的内容分别为六言歌诗提供了六言句式的配乐先例、配合六言歌词的曲调以及六言歌诗的歌词。

先秦时期的音乐文学作品中存在部分六言句式，尽管数量有限，但这毕竟是六言文辞合乐的最早形式。所以，这些零散的六言歌词应是六言歌诗的源头。

据笔者粗略统计，在早期音乐文学作品《诗经》中，[2] 就有使用六言句式的情况存在。《诗经》中共出现六言句式 64 处：十五国风中有 11 首带有六言句式，共 36 句。但其中有 19 句加有“兮”，2 句加有“也且”，6 句加有“乎而”等虚词，也就是说 36 句六言歌词中仅有 9

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 34 卷，第 506 页，北京，中华书局，1979。

② 关于《诗经》属于音乐文学的问题，近来已被学界广泛认可。《墨子·公孟》中对《诗经》“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”的记载可以作为《诗经》入乐的直接证据。

句为文意和文辞两方面的纯六言句。另外，十五国风中凡使用六言句式的作品，每首诗中的六言句式又都不止一句。而在《雅》、《颂》中，使用六言句式的作品有18首共28句，只有一句加了语气词“兮”。

可见，《雅》、《颂》中六言句式的使用基本不含虚词，是文意和文辞上的双重六言。而国风中衬入“兮”字等虚词的现象则比较普遍。也就是说《国风》中的六言句式往往是五言甚至是四言句式加上“兮”字等虚词构成的形式上的六言。这种情况应该原于民间歌唱中，偶数字数的句子具有一定的优势，所以奇数字数的句子要加上个“兮”字凑成偶数句。关于这一点，从上古歌谣“断竹，续竹，飞土，逐肉”，到《诗经》中大量出现的四言句式来看，早期歌词都（尤其是齐言歌词）是以偶数字数为主的。从生理的角度来解释，这可能是因为偶数字数的句式在歌唱和诵读的过程中，与人类的呼吸和心脏跳动的节奏相符合，且顿挫固定不急不缓，在歌唱时具有一定的优势。正如刘勰在《文心雕龙》中所说“四字密而不促，六字格而非缓”。[①] 而随着音乐的发展，文辞在配乐过程中逐渐打破了《诗经》时代一字一拍的方式，往往在歌唱时可以做到数字一拍，或一字数拍，以拖腔等方式达到偶数字数歌词的歌唱效果，同时又避免了偶数字数的句式带来的句子结构单一的问题。而《诗经》中四言的歌词加上双音节的虚词凑成六言的情况，很可能是出于在一字一拍的上古时期丰富句式的形式的要求，避免通篇四言句式的呆板又不失符合人体呼吸节奏的要求。而《雅》、《颂》中的作品由于出自文化程度较高的贵族之手，所以用实词代替了“兮”、“也”、“且”等虚词，基本上实现了后世文意和文辞上的双重六言句式的形式，为后世六言诗的配乐提供了先例。

在对《诗经》六言句式使用情况的统计过程中，我还发现了它和楚地六言民间歌谣在使用上具有相通之处。

虽然上古楚地歌谣流传到今天的作品非常稀少，但也有六言句体的存在（使用虚词“兮”的和不使用虚词的兼而有之）：《孟子·离娄》所载《孺子歌》中的“沧浪之水清兮……沧浪之水浊兮”和《越人歌》中“得与王子同舟”（《锐苑·善说》所引）都是楚地原始歌词中的六言句。所以，见于《国风》和上古楚地歌谣的两种六言句式（加入虚词与不加入虚词的）已经完全涵盖了之后《楚辞》中歌诗作品

① 周振甫《文心雕龙注释》，第375页，北京，人民文学出版社，1981。

里六言句式的各种形式。[1] 如在《离骚》中，六言句式的使用不外乎前文提到的五言句加“兮”（如“名余曰正则兮”）和纯六言句（如“余犹恶其佻巧”）两种句式。所以说，《楚辞》在六言句式的使用上并无多少创新之处，只是把诗经中偶见于杂言歌诗中的六言句式进行了大规模的使用，扩大了六言歌诗句式的影响而已。

可以说，诗经与楚辞在六言歌诗的发展过程中所起到的作用，经历了由句式开创到广泛使用的变化期。正如刘勰在《文心雕龙》中所说的“六言七言，杂出诗骚”。[2]

虽然有了先秦音乐文学六言歌诗句式的基础。但两汉时期，乐府歌词的主要形式被五言和杂言占据，所以除了杂言乐府中偶尔出现的六言句式外，我们仍未见到完整的六言歌诗出现。不过在这一时期产生的不以配乐为目的的六言诗对六言歌诗的发展却起到了更大的作用。

目前我们所能见到的最早的六言诗为孔融的《六言诗三首》：[3]

其一

汉家中道衰微，董卓作乱乘衰。僭上虐下作威，万官惶怖莫

① 学界对屈原《楚辞》作品的歌诗性质，历来颇多争议，本文主要依据赵敏俐先生等所著的《中国古代歌诗研究》（北京，北京大学出版社，2005年9月）的说法，认为“《卜居》、《渔父》两篇是关于屈原遭际的传闻记载，不属于歌诗题材”而把其“另外五种的文体”（《离骚》、《九歌》、《天问》、《九章》、《招魂》）算做歌诗作品。

② 周振甫《文心雕龙注释》，第376页，北京，人民文学出版社，1981。

③ 关于孔融作六言诗一事，文献多有记载，但对于论文中所引的三首作品，人们多认为出于伪托，如纪昀于《四库全书总目提要》中说道“其六言诗之名见于本传，今所传三章，词多凡近，又皆盛称曹操功德，断以融之生平，可信其义不出此。即使旧本有之，亦必黄初间购求遗文，赝托融作以颂曹操，未可定为真本也。流传既久，姑仍旧本录之，而附纠其伪于此。”范文澜先生也认为“《古文苑》载融六言诗，伪作不可信”（《文心雕龙义证》卷七）。但二者都无直接证据，仅是出于作品题材、写作水平等方面的怀疑，所以笔者仍把这三首作品看做孔融所作。即便这三首作品出于伪托，仍应出于“黄初间购求遗文”时期，与曹丕所作六言歌诗相去不远，再加上裴注《三国志》引曹丕《答群臣劝进书》自述其诗：“丧乱悠悠过纪，白骨纵横万里，哀哀下民靡恃，吾将佐时整理，复子明辟致仕。”与《董逃行》，孔融六言诗第一首形式完全相同，所以本文提出的六言歌诗出于文人六言诗的论断仍然是成立的。

违。百性惨惨心悲！

其二

郭李纷争为非，迁都长安思归。瞻望关东可哀，梦想周公归来。

其三

从洛到许巍巍，曹公忧国无私。灭去厨膳甘肥，群僚率从祁祁。虽得俸禄常饥，念我苦寒心悲。

如前文所论，曹丕《董逃行》可能作于黎阳行军期间，此时距孔融所作《六言诗三首》时间尚不久远。再加上曹丕“深好融文”,①所以这篇《董逃行》很可能是出于对孔融《六言诗三首》的学习。把曹丕《董逃行》同孔融的六言诗相比，我们可以发现二者具有明显的相同之处：首先，在句式的使用上，二者都是通篇使用2、2、2结构的六言句式，而且没有“兮”、“乎”一类的虚词出现，与先秦音乐文学作品中六言句式的使用情况有着明显的差别；其次，曹丕《董逃行》以五句构成全篇，每句押韵的形式也与孔融六言诗三首中的第一首一致。所以曹丕《董逃行》作为传世的第一首六言歌诗，应该是在对文人六言徒诗学习的基础上产生的。

解决了文辞方面的问题，我们下一步将讨论六言歌诗的曲调问题。作为古曲，《董逃行》有着什么样的特点？曹丕又为何选取它来配合自己的六言歌诗呢？据《乐府诗集》卷三十三引《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》，清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。荀氏录所载九曲，传者五曲。晋、宋、齐所歌，今不歌。武帝‘北

① 范晔《后汉书》卷七十：“魏文帝深好融文辞，每叹曰：‘杨、班俦也。’募天下有上融文章者，辄赏以金帛。所著诗、颂、碑文、论议、六言、策文、表、檄、教令、书记凡二十五篇。”范文澜先生认为此处的“六言”即是指六言诗（《文心雕龙义证》卷七），但文献中在列述孔融作品时，第一类便是“诗”，如果此处的“六言”指六言诗，那么六言诗岂非不属于诗歌这种体裁？另据《后汉书》卷四十《列传三十》又有“（班）固所著《典引》、《宾戏》、《应讥》、诗、赋、铭、诔、颂、书、文、记、论、议、六言，在者凡四十一篇”的记载，可见班固也有“六言”作品的创作，且也独立于班固诗歌之外，再加上班固与孔融不同，并无其创作六言诗歌的文献流传下来，所以笔者认为这两条材料中的“六言”还不能确定为六言诗。

上'《苦寒行》，'上谒'《董逃行》，'蒲生'《塘上行》，'晨上''愿登'并《秋胡行》是也。其四曲今不传。明帝'悠悠'《苦寒行》，古辞'白杨'《豫章行》，武帝'白日'《董逃行》，古辞《相逢狭路间行》是也。其器有笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。张永录云：'未歌之前，有五部弦，又在弄後。晋、宋、齐，止四器也。'"① 由此可知《董逃行》属相和歌中的清调曲，而且至少有两套曲子，一套配合古辞《相逢狭路间行》，但其很早就失传了；另一套配合武帝时"上谒"歌词，一直传唱到南朝宋齐时期。《董逃行》在演奏时有"笙、笛、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶"等八种乐器进行伴奏，在演唱之前还有前奏。

正因为《董逃行》的曲调在魏晋时期没有失传，才为曹丕六言歌诗提供了配乐的可能性。又因为清调曲伴奏的乐器多为丝竹，所以其乐曲在演奏时对节拍的要求不如打击乐器严格，为将本来配合武帝杂言歌词（"上谒"《董逃行》）的曲调用以配合曹丕六言歌词提供了方便。更主要的是，我们由此可以看出在六言歌诗产生之初，并没有人为之创作某种曲调，而是以六言歌词来配合已有的杂言歌诗的曲调。由此也可以说明曹丕的《董逃行》在其创作时便是和乐的乐府诗而非由后人配乐。

通过上文对配乐的六言句式、文人六言诗、《董逃行》曲调等问题的研究，可以得出以下结论：《诗经》、楚地歌谣、《楚辞》以及两汉杂言乐府中的六言句式，为六言歌诗的产生提供了配乐的模式；汉代文人的六言诗，为六言歌诗提供了可供效仿的歌词形式；配合杂言歌词而拍节要求不甚严格的清调曲词又为六言歌诗的产生解决了乐曲方面的问题。这三方面条件的成熟，才有了我们今天所能见到的最早的六言歌诗作品——曹丕《董逃行》的产生。

三

从上文所讨论的六言歌诗的产生过程中可以看出，六言歌诗的产生与四、五、七言等形式的歌诗有着一定区别：四、五、七言歌诗都是伴随着音乐一起产生，随后逐渐脱离音乐成为了一种单纯的文学样

① 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。

式，即四、五、七言诗。而六言歌诗却是在已有的文人六言诗的基础上产生的。可以说在四、五、七言的徒诗产生之前，他们已经有了长期的传唱经历和广泛的影响。尽管由于句式过短等方面的原因，四言歌诗在发展为四言诗后过早地衰落了，但它毕竟有过属于自己的辉煌，在一字一拍、偶数字数歌词为主的时代，四言歌诗是居于主导地位的。而随着音乐和文学的进步，诗歌所要表达的内容不断丰富，在人们迫切需要一种比四言歌诗句式更长、具有更大表现空间的歌诗体式出现的时候，六言歌诗却没有迅速发展起来对四言歌诗取而代之。而新兴的五、七言歌诗却先后成为了曲词的主要形式。笔者认为这主要是因为在四言歌诗的衰落时期，恰逢音乐迅速发展，取得了文词和曲调配合方式的新突破，也就是处于前文所说传统的一字一拍的文词与音乐配合方式被打破的变革时期。在这一时期，奇数字数的歌词句式的优势是明显的，他们歌唱和诵读过程中出现更多变化，使得他们迅速并长期地占据歌诗和诗歌的主体地位。而这种打击让刚刚具备理论上发展可能的六言歌诗沉寂了下来。所以直到诗歌同音乐开始分化，成为一种单纯的文学形式的时候，六言歌诗才在部分文人对诗歌新形式的探索中，或出于游戏目的而进行的六言诗的创作中得以产生。

六言歌诗作为音乐文学的一种特殊形式，在产生之后也有了一定的发展：自曹丕之后，后人仍有拟作六言《董逃行》的情况，除了前文提到傅玄的十二首外，还有陆机的五首传世：①

> 和风习习薄林，柔条布叶垂阴。鸣鸠拂羽相寻，仓鹒喈喈弄音，感时悼逝伤心；

---

① 关于陆机《董逃行》的标点，笔者认为中华书局1979年出版的《乐府诗集》存在问题。从前文的论述我们可以知道《董逃行》从曹丕时代起便具有六言五句的形式，陆机的六言二十五句恰恰合了古曲《董逃行》“五解”的形式，所以应断为五首作品，而中华书局版《乐府诗集》却在第三解末句“但为老去年遒”和第四解首句“盛固有衰不疑”间点人逗号，完全是从近体诗隔句押韵的角度出发，忽略了古乐府诗的特殊形式。即使是从用韵的角度来看，自第三解开始全诗用韵依次为“忧”、“游”、“求”、“由”、“遒”；第四解为“疑”、“期”、“时”、“怡”、“之”；第五解为“安”、“欢”、“端”、“颜”、“叹”。分明是每解五句每句押韵的古辞形式，所以此处标点有误。

日月相追周旋，万里倏忽几年。人皆冉冉西迁，盛时一往不还，慷慨乖念凄然；

昔为少年无忧，常怪秉烛夜游。翩翩宵征何求，于今知此有由，但为老去年遒；

盛固有衰不疑，长夜冥冥无期。何不驱驰及时，聊乐永日自怡，赍此遗情何之；

人生居世为安，岂若及时为欢。世道多故万端，忧虑纷错交颜，老行及之长叹。

除此之外，其他的六言歌诗作品也时有出现：曹植的《妾薄命》、陆机、谢灵运的《上留田》、庾信的《怨歌行》以及《还台乐》、《高句丽》等。

另外，六言歌诗在南北朝时进入了雅乐系统，南朝宋谢庄所造明堂歌词中的《黑帝歌》便是3、3句式的六言歌诗:① “岁既暮日方驰。灵乘坎德司规。玄云合晦鸟蹊。白云繁亘天崖。（此下除四句）晨晷促夕漏延。大阴极微阳宣。”此后，庾信所作《周祀五帝歌》中的《黑帝云门舞》、唐武后时《郊庙歌辞》五首中的第三首、《明堂乐章》中的《羽音》等数十首作品，都是六言的雅乐歌词。之所以出现这种情况，主要是统治者为了用歌词的字数比附五行的方位和需要祭祀的神灵，并没有文学上的实际意义。但六言歌诗毕竟进入了雅乐系统，这也从另一方面说明了六言歌诗随着自身的发展，已经产生了一定的影响，否则发展缓慢、缺乏变化的雅乐歌词绝不会轻易吸收新的歌诗样式的。

经历了先秦两汉的六言句式时期、魏晋南北朝的六言乐府时期后，六言歌诗在唐代的“六言声诗”时期又有了新的发展。不计唐代雅乐系统中的六言歌诗，仅流传下来的文人和民间创作的六言歌诗就有四十八首，比起前代六言歌诗的规模来说，已经是大有进步了。唐代六

① 关于谢庄《黑帝歌》的断句，中华书局版《乐府诗集》也有问题。《乐府诗集》于谢庄《明堂歌词》前所引《南齐书·乐志》“明堂祠五帝。汉郊祀歌皆四言，宋孝武使谢庄造辞，庄依五行数，木数用三，火数用七，土数用五，金数用九，水数用六”，意在说明属于五行中“水”的《黑帝歌》要用六言歌词来祭奠，正如青帝歌用三言、赤帝歌用七言、黄帝歌用五言、白帝歌用四言一样。歌词的字数要和神灵所象征的五行方位一致。所以中华书局版《乐府诗集》把《黑帝歌》断为三言句式是有欠妥当的，而应该是3、3句式的六言歌诗。

言歌诗的作者中也不乏著名诗人：顾况、沈佺期、韦应物、王建等都有六言歌诗传世。另外唐代六言歌诗的形式也包含了三句、四句、六句、八句、十句这五种，足能与五、七言歌诗一较高下（五七言歌诗的形式各为六种）。唐代六言歌诗的曲调也达到了十一种之多，占到了唐代声诗曲调总数（百五十四调）的近十分之一，此外还有若干失调名的六言歌诗无法统计在内。当然，这里所说的六言歌诗在唐代的发展主要是针对六言歌诗自身来说的。从上文的数据统计中我们可以看出，无论是在曲调上还是作品数量上，唐代的六言歌诗还远不能和五、七言歌诗相比。笔者认为，除了六言歌诗的先天不足和前代的发展水平较低外，还和唐代“选诗以配乐”情况的大量存在有关。因为唐代六言诗的数量和创作水平远不能同五、七言诗相比，所以也很难从中选到适合配乐歌唱的作品。所以唐代的六言歌诗只能多以“因声填词”的形式出现，六言歌诗的数量自然远少于拥有“选诗以配乐”和“因声填词”两种配乐形式的五、七言歌诗。在歌诗全盛的唐代，由于六言诗的不发达，直接影响了六言歌诗的进一步发展。

尽管在“声诗极盛”的唐代，六言歌诗在作品数量、作者人数、曲调的丰富性等方面仍不能同五、七言歌诗相比，但对于其自身来说已经取得了巨大的发展。六言歌诗在诗歌的国度中扮演了越来越重要的地位，深入唐代的各种社会生活中，如用于马戏表演的《舞马词》、用于席宴间行乐的《三台》、用于倡优表演的和传播佛教思想的《回波乐》等等……这些六言歌诗作品尽管为数不多但仍是唐代歌诗全盛时期的重要组成部分。

随着唐代曲子词的逐渐兴起，齐言歌诗的歌词地位不断受到挑战。六言歌诗因为自身的弱小，在歌诗同曲子词的竞争中，并没能起到多少积极作用，而六言歌诗“因声填词”的配乐方式，使其从本质上更接近于曲子词，所以六言歌诗在由歌诗到曲子词的音乐文学的文体转变中迅速衰落并倒向曲子词，最终淹没在了词的海洋中。我们也只能在流传到今天的《三台》、《开元乐》等词牌的宋词作品中见到一些六言歌诗的影子，作为这种体式的歌诗被传唱的痕迹而已。

作者简介：贾兵（1981－），男，辽宁省沈阳人，河北师范大学古典文学硕士研究生。

中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏

◇曾智安

（石家庄，河北师范大学文学院，050091）

提　要：与楚地盛行淫祀而兴“楚辞”类似，吴越之地亦因媚顺鬼神而兴神弦歌。吴越的神弦歌与楚地的“楚辞”风貌绝不类似，然而中晚唐人在接受吴越神弦歌的过程中，却出现了以“楚辞”写神弦歌辞的现象，由此而促成了楚骚精神的复苏。换言之，不是现实的楚地文化，而是现实的吴越文化促成了楚骚精神的复苏。这主要是因为，唐人接触了现实中的吴越神弦歌，却不能深入把握，故而以经典读物“楚辞”作为创作时首选的借鉴对象，从而创作出了“楚辞化”的吴越神弦歌辞。这种现象的出现，体现了诗乐关系的一种特殊类型：在不能或没有充分把握现实乐歌的条件下，文人相关的曲辞创作主要因袭于类似的古辞；而音乐对于诗歌的影响，就主要表现为一种间接的、曲折的中介，而不是直接的原因。

关键词：唐　楚辞　吴越　神弦歌

吴越比邻荆楚，两地风俗多有相同。《汉书·地理志》：“本吴粤与楚接比，数相并兼，故民俗略同。”① 而信鬼神、喜淫祀这一点，尤为两地共有。楚地自不待言，吴越亦复如是。《隋书·地理志》：“扬州于《禹贡》为淮海之地。……为星纪，于辰在丑，吴、越得其分野。……其俗信鬼神，好淫祀，父子或异居，此大抵然也。”② 两地的这种共同习气都反映到了诗歌创作之中。《九歌》之外，南朝吴越的神弦歌也是斑斑可考。两者虽然异地且不同时，但性质、用途却大体近似。萧涤非指出：“观其歌词，盖民间祠神之乐章，与《楚辞》之《九歌》，性

① 班固撰，颜师古注《汉书》，第28卷下，第1668页，北京，中华书局，1962。

② 魏征等撰《隋书》，第31卷，第886页，北京，中华书局，1973。

质正同。"[①] 王运熙赞同这一观点，并进一步指出："《神弦歌》所祭祀的，并非东皇、云中君、司命、河伯一类大神，却只是一些地方性的杂鬼怪。"[②] 这都是精辟之论。就此而言，不唯吴越淫祀的风俗近似于荆楚，且这种风俗之反映、作用于诗歌的结果也相差不远。

吴越、荆楚这种风俗及其反映于诗歌上的相似性在中国诗歌史上产生了重要的影响。楚地淫祀风俗的结晶为《九歌》。作为楚辞的主要组成部分，《九歌》成为了历代文人普遍接受的经典读本，其影响之深广不言而喻。而吴越淫祀风俗之凝聚为诗歌，到南朝时的《神弦歌》才形成一定的规模，且流播不远。因此，在历代文人接受经典文本的过程中，《九歌》包括楚辞的影响远远超过了《神弦歌》。而中晚唐时期，文人纷纷避乱于江南，尤其集中于吴越。他们对吴越现实生活中淫祀风俗的接触远远超过了楚地，但他们对后者文化渊源、传统的接受程度却远远不及楚辞。在这种情况下，一旦他们涉及现实中吴越神弦歌辞的创作，就极有可能以楚辞而不是传统的《神弦歌》歌辞作为借鉴的首选对象。这样创作出来的曲辞及其蕴含的文化意义可想而知。具体到本论题，可以概况地说，中晚唐时期，是以吴越之现实文化而唤起了楚骚之传统精神。这种现象的出现，体现了诗、乐关系格局中的一种特殊类型，在很大程度上展示了乐府学研究的远大前景。

一、南朝吴越《神弦歌》与《九歌》的差别及其意义

荆楚、吴越的淫祀风俗势必要反映到其相应的曲辞创作之中。在这种情况下，我们一方面要承认其祭祀曲辞在性质、功能上的相似性，另一方面更要看到二者的在风格上的差别。如上所述，学界普遍认为，南朝《神弦歌》的性质和用途，大略类似于楚辞中的《九歌》。有人进而认为两者在风格上也相近。如刘大杰指出："《神弦歌》十一曲，大都为江南一带民间的祀神歌。曲中歌咏的神灵，男女都有，姿态美丽，心意缠绵，富于浪漫的风情，由此可知当日民间祀神的风俗。这些诗

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第 224 页，北京，人民文学出版社，1984。

② 王运熙《神弦歌考》，第 156 页，《乐府诗述论》，上海，上海古籍出版社，1996。

歌的风格，同古代的《九歌》有些相像。”① 由祭祀歌辞的风格而能知“当日民间祀神的风俗”，这是对的；但认为“这些诗歌的风格，同古代的《九歌》有些相像”的观点却值得商榷。《神弦歌》的风格特征与《九歌》不但不相似，而且差别很大。这种差别主要表现在两个方面，一是歌辞的语言形式；二是歌辞所展现的情感和风貌。②

首先来看《九歌》与《神弦歌》的歌辞体式。《九歌》作为楚地巫歌，带有鲜明的楚歌体特征。这种特征突出地表现为大量采用“兮”字句式。“兮”字在《九歌》乃至楚辞中具有彰明体式的意义。林庚先生指出，《楚辞》中的“兮”字具有两种用法。一种是针对《诗经》的改良，“兮”字间普遍构成一个四言的重叠；另一种则是楚辞的独创，“兮”字之间普遍为不太整齐的诗行。③《九歌》所采用的“兮”字句式，大多属于楚辞的独创，“兮”字之间的句式极为灵活，“兮”本身具有重要而独特的语法意义。尽管去除句子中的“兮”字后，《九歌》的歌辞也可以成为五言或六言，但这种五言或六言却不一定符合后世五言诗、六言诗的句式特征。如《东君》中的“长太息兮将上”一句，倘若去除其中的“兮”字，则“长太息将上”几乎不能成句；《国殇》中的“操吴戈兮披犀甲”一句，如果去除“兮”字，即变为“操吴戈”、“披犀甲”两个三言句式，而不是六言句。此外，《少司命》中的“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”，其“兮”字甚至根本不能省略。因此，楚辞中的“兮”字并不如《诗经》中一般，主要表现为语气的停顿；恰恰相反，它在句子中所起的停顿、递进或转折作用具有重要的语法意义，不能被随意忽略、替代。就此而言，“兮”字句式实际上确立了楚歌句子的逻辑结构，与后世诗歌所采用的五言、七言句式的语法逻辑并不相同，它是楚歌体区别于后世诗歌体裁的独特标志之一。

---

① 刘大杰《中国文学发展史》，第329页，上海，上海古籍出版社，1982。

② 关于“神弦歌”与其他祭祀乐歌的不同，杨生枝在《乐府诗史》中进行了一定的比较，其比较的对象分别是中原雅乐和楚越祭歌。比较中，他突出了“神弦歌”的抒情、生动活泼等风格特征。但本文认为这种比较还没有完全突出“神弦歌”与楚辞的主要区别。参见杨生枝《乐府诗史》，第214页，西宁，青海人民出版社，1985。

③ 林庚《从〈楚辞〉的断句说到〈涉江〉》，见《林庚文集》，第6册，第117页，北京，清华大学出版社，2005。

南朝《神弦歌》不采用“兮”字句式，这点不需赘述。需要指出的是，在语法逻辑上，《神弦歌》的歌辞本身能够自足，“兮”字没有出现，也不必出现；即使加上去，也不会改变句子的结构和语法逻辑。在《乐府诗集》所录的十八曲歌辞中，有三曲四言，① 十三曲五言，② 两曲杂言。五言句的语法逻辑与汉魏时开始出现的五言诗一致，不必详述。四言的句式，大致上表现为二二节拍。如“积石如玉”、“侧近桥梁”等。在此种句式中，即使加上“兮”字，此“兮”字也不过起到停顿作用，绝不能使句子的结构、语法逻辑发生改变。杂言句式也是如此。《神弦歌》中的两曲杂言分别是《白石郎曲》“其一”和《姑恩曲》“其一”。《白石郎曲》“其一”为三三七句式，《姑恩曲》“其一”则为五五五七句式。《白石郎曲》的“三三”句是“白石郎，临江居”。在这个结构中，“兮”字大概只能加在两句中间，起到停顿作用。两个七言句分别是《白石郎曲》“其一”的“前导江伯后从鱼”与《姑恩曲》“其一”的“后从朱鸟麟凤凰”。在这两个句子中，“兮”字也只能起到停顿作用。而停顿作用的虚词，在诗歌中可以被省略。因此，吴越《神弦歌》的歌辞形式，不是在楚歌歌辞体的基础上省略了“兮”字，而是根本不需要“兮”字。唐代皇甫冉在《杂言迎神词二首》序中说：“秉笔为迎神送神词，以应其声。”③ 可知他在创作歌辞时考虑到了声、词的配合，但其中并没有“兮”字。这更是直接证明了吴越《神弦歌》中并不采用“兮”字句式。因此，吴越《神弦歌》与《九歌》的歌辞体式，根本就是两异其趣。

其次来看各自歌辞所展现的情感和风貌。《九歌》作为巫祭乐歌，在祭法上有一个突出的特点，即以男女恋情来媚顺、吸引神灵。歌辞是配合祭法的。因此，《九歌》的歌辞整体上以展现男女恋情为主，且将这种情感展现得极为热烈、深沉，透露出压抑不住的激情、绝望与悲凄。所谓“余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来”、“悲莫悲兮生

---

① 按，《道君曲》一首，以中华书局1979年点校本《乐府诗集》的四言为准。

② 《骄女诗》“其二”，中华书局1979年点校本《乐府诗集》将其中两句四言校补成五言，本文以此为准。

③ 《全唐诗》，第249卷，第2791页，北京，中华书局，1999。

别离，乐莫乐兮新相知”，[①] 其情感的诚挚、浓郁，呈现出令人耸然的悲剧色彩。在抒发此种情感的过程中，《九歌》以及楚辞以丰繁的意象塑造出了一个瑰艳、诡怪的神灵世界。在《九歌》中，神灵乘坐的是龙、云甚至是各种各样的野兽。湘君是“驾飞龙兮北征，邅吾道兮洞庭”；大司命是“广开兮天门，纷吾乘兮玄云”；河伯是“乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭”，并且“乘白鼋兮逐文鱼”；山鬼是“乘赤豹兮从文狸，辛夷车兮结桂旗”。[②] 他们的穿着打扮奇特：大司命“灵衣兮被被，玉佩兮陆离”；少司命“荷衣兮蕙带”、“竦长剑兮拥幼艾”；东君“青云衣兮白霓裳”；山鬼“被薜荔兮带女萝”，并且“被石兰兮带杜衡”。[③] 他们居止怪异：湘君是“鸟次兮屋上，水周兮堂下”；湘夫人是“筑室兮水中，葺之兮荷盖”；河伯是“鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮朱宫”。[④] 从中可以看出，神灵世界中的这些物象以及神灵们的行为举止，都明显异于人间，呈现出一种瑰怪而诡异的色彩。因此，《九歌》表现诡怪的神灵世界，体现出浓郁的悲剧情感和繁富的色彩，这是它的独特风格。

吴越《神弦歌》则完全不同。就风格而言，吴越《神弦歌》表现出的主要是轻松、明快的世俗之情。与《九歌》采取以男女恋情吸引神灵的方式不同，吴越神弦歌的大多数歌辞都侧重于表现、颂祷神灵本身，不关涉男女之情。尽管《白石郎曲》“其二”对白石郎的容貌有所夸赞，《青溪小姑曲》“小姑所居，独处无郎”也略有亲昵女神之语，但它们表现的重心都不是人神恋爱。这应该与吴越民间祭祀神灵的方法与楚地不同有关。因为歌辞不着力于展现男女恋情，吴越《神弦歌》没有也不可能表现出浓郁、深沉的悲剧性情感。相反，由于各位神灵的地位与世人接近，歌辞对他们的表现反而给人一种亲切、平易之感。与之相应，吴越《神弦歌》也没有展现出一个瑰艳、诡怪的神灵世界。

---

① 分别见《山鬼》、《少司命》，见洪兴祖撰、白化文等点校《楚辞补注》，第 80 页、72 页，北京，中华书局，1983。

② 分别见洪兴祖撰、白化文等点校《楚辞补注》，第 60 页、68 页、77 页、79 页，北京，中华书局，1983。

③ 分别见洪兴祖撰、白化文等点校《楚辞补注》，第 70 页、72－73 页、75 页、79 页，北京，中华书局，1983。

④ 分别见洪兴祖撰、白化文等点校《楚辞补注》，第 63 页、66 页、77 页，北京，中华书局，1983。

吴越《神弦歌》中，最为诡异的是《道君曲》。梧桐树突然开始说话的情节令人森然恐怖，但也与《九歌》不可同日而语。此外，像《圣郎曲》中的“仙人在郎傍，玉女在郎侧”、《白石郎曲》中的“前导江伯后从鱼”、《姑恩曲》中的“前导陆离兽，后从朱鸟麟凤凰”等语，也显示出这一世界的不平常。但这些不平常的意象，在祭歌歌辞中并不突出。整部《神弦歌》所塑造的神灵世界，与人间并没有太大的差别。青溪小姑的“开门白水，侧近桥梁”，骄女的“北游临河海，遥望中菰菱”以及“蹀躞越桥上，河水东西流”，采菱童“泛舟采菱叶，过摘芙蓉花”，明下童的“走马上前阪，石子弹马蹄”等，几乎就是日常世俗生活的写照。就此而言，吴越《神弦歌》所展现的神灵世界更贴近普通的人间生活，而缺少怪异的色彩。正是在这个意义上，吴越《神弦歌》歌辞的风格更为平易、自然，所表现的世界也更为世俗，与《九歌》大异其趣。

综合上述，相对于《九歌》，吴越《神弦歌》具有两个重要特点。就歌辞的体式而言，吴越《神弦歌》主要是以五言句式为主，并不采用《九歌》中独特的“兮”字句式；就歌辞表现的情感和风格而言，吴越《神弦歌》着力于描述神灵的形象、行止，不主抒情，情感基调轻松、欢快，侧重于表现世俗化的神灵世界。

吴歌神弦歌与楚辞《九歌》在曲辞上的这两点区别，尤其是后一点，应该体现了南朝吴越一带祭祀神弦歌与楚地祭祀文化的差异性。换言之，与楚地淫祀习气中那种崇尚诡怪、以男女悲情媚神的传统不同，吴越一带的淫祀在情感基调上更为平易、轻快，更倾向于展现神灵世界的世俗一面。这是两种祭祀风格的不同。

就情理而言，吴越一带的祭祀风格及祭祀歌辞的风格应该能对相关的曲辞创作产生一定的规范作用。但这一点能否实现，还受制于后人对该种乐歌及其歌辞的接受方式和程度。

二、唐代文人对吴越“神弦歌”的接受

唐人对吴越“神弦歌”的接受包括两个层次。一个是文本意义上的，指对由南朝《神弦歌》所奠定的吴越神弦歌歌辞创作风格的接受；另一个是风俗意义上的，指对吴越现实生活中的神弦歌的接受。

唐人对《神弦歌》文本的接受并不普遍。一些诗人，如李白、张

祜、李贺等虽然表现出了对南朝吴歌曲辞的熟稔和接受，但也很少注意到其中的神弦歌辞。虽然李贺的《神弦》、《神弦别曲》直接本自《神弦歌》曲题，其《帝子歌》“沙浦走鱼白石郎，闲取真珠掷龙堂”①也涉及到了南朝《神弦歌》曲辞中的《白石郎》，但这种情况少之又少。

唐人对吴越现实生活中神弦歌的接受也不乐观。南朝一脉相传的这部《神弦歌》很有可能是来自于当时的宫廷，是由当时政权支持的民间祭祀神歌。② 而隋、唐都是北方民族建立的政权，不可能对其加以官方的支持。因此，作为吴越地方文化传统的一部分，南朝的这部《神弦歌》尽管已经进入宫廷，但仍然失去了进一步传播的可能。它只能回退到本土。《通典》“清乐”所载唐代留传的曲题中没有《神弦歌》的相关曲目，唐代也无人为其续作歌辞就是很好的证明。这决定了南朝这部《神弦歌》与外界发生关联的可能性很小。《乐府诗集》在“神弦歌”下收录了三位唐人的六首歌辞，分别是李贺的《神弦曲》、《神弦别曲》，王维的《祠渔山神女歌二首》和王叡的《祠神歌》。这些乐歌其实都不是吴越一带祭祀杂神的乐歌。“神弦歌”、“神弦曲”等本是吴越祭祀乐歌的总称概念，不是具体的乐歌曲题。李贺的《神弦曲》仅从标题上看，已经不可能是具体的祭歌曲题。这从其诗辞的内容也可以看出来。王琦在对该诗逐句笺注时指出其曲辞表现的分别是“日没云昏，旋风忽起，乃神降时景象”、“神既至，于是作乐以迎之，女巫起舞以娱之”③ 等，表明李贺的《神弦曲》只不过是在描写祭祀的场面。它是表现祭祀仪式的诗歌，但本身并非祭神乐曲。至于《神弦别曲》，虽然有具体的祭祀对象，但“巫山小女”不是吴越本土的神灵。该首曲辞本身也说“蜀江风澹水如罗，堕兰谁泛相经过”，④ 显然此“巫山小女”居住于蜀地。另外，吴越神弦歌只能存在于本土，而李贺一生未入江南，他所创作的《神弦曲》、《神弦别曲》，应该主要是

---

① 《三家评注李长吉歌诗》，第1卷，第56页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 笔者即将发表的《南朝〈神弦歌〉乐曲结构破译及相关的文学问题》一文对此予以了专门探讨，不赘述。

③ 《三家评注李长吉歌诗》，第150页、151页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 《三家评注李长吉歌诗》，第152页，上海，上海古籍出版社，1998。

根据文献而进行的拟作。因此，李贺所创作的这些曲辞，本身都不是吴越祭祀杂神的乐歌。王维的《祠渔山神女歌二首》也可以确定不是吴越祭歌。王维在诗题中已经指出，歌辞祭祀的神灵是渔山神女。根据《乐府诗集》转引《述征记》的相关记载，可知此渔山神女名为成公智琼，是曹魏嘉平年间人物。渔山又作"鱼山"。陈铁民转引《元和郡县志》卷十："鱼山一名吾山，在（郓州东阿县）县东南二十里……"① 郓州在黄河南岸，唐时属河南道，在衮州北部。② 而从南北朝对峙时期开始，衮州就属于北朝领土。③ 衮州尚且如此，何况尚在其北部的郓州！因此，在南北朝对峙时期，渔山一直都在北朝境内，不属南朝地域。王维的《祠渔山神女歌二首》虽然是祭祀民间杂神的乐歌，却不属吴越本土。王叡的《祠神歌》，《全唐诗》题作《祠渔山神女歌二首》，与上文所述王维的诗题同。从该首歌辞所描写景物情况来看，它所祭祀的神灵不应当在渔山。这两首祠神歌分别是：

蓪草头花椰叶裙，蒲葵树下舞蛮云。引领望江遥滴酒，白蘋风起水生文。

枨枨山响答琵琶，酒湿青莎肉饲鸦。树叶无声神去后，纸钱灰出木绵花。④

"椰叶"不唯不能见于北土，江南一带也无法生长。至于"蒲葵树"，晋嵇含《南方草木状》卷上云："蒲葵，如栟榈而柔薄，可为葵笠，出龙川。"⑤ 龙川为县名，秦时置，属今广东省。因此，这两首歌辞所祭祀的对象很有可能在唐时的岭南道，非但不是北土的渔山神女，甚至也不可能是吴越一带的神灵。综合而言，南朝这部《神弦歌》所祭祀的神灵，在唐代几乎没有进入文人的视野。这也从侧面说明，唐代南方的神弦歌与外界发生接触的可能性很小。

---

① 陈铁民《王维集校注》，第1卷，第52页，北京，中华书局，1997。

② 参见谭其骧主编《简明中国历史地图集》，第41－42页，北京，中国地图出版社，1991。

③ 参见谭其骧主编《简明中国历史地图集》，第29－30页，北京，中国地图出版社，1991。

④《全唐诗》，第505卷，第5784页，北京，中华书局，1999。

⑤ 嵇含《南方草木状》，卷上，四库全书文渊阁本。

在吴越神弦歌与外界接触的可能性逐步缩小的同时，唐代正统的宗教思想也限制着人们对它的接受。唐代官方同样会祭祀民间杂神，但它祭祀的杂神，主要是北方民族所信奉的、自周代以来就被正统文化所接受的“傩”。[①] 乔琳《大傩赋》中说“岁惟大傩，国著成命……皇帝御寝殿，正玄冠；侍臣济济，宫妓珊珊，欣大礼之斯展，觉轻阴之尚寒”；[②] 段安节《乐府杂录》“驱傩”一条中也详细记载了朝廷中驱傩仪式的程序、方式，[③] 可见“傩”在唐代官方的流行盛况。最重要的是，尽管唐代朝廷中也祭祀杂神，但其对神灵的态度，却与吴越神弦歌截然对立。吴越一带的神弦歌对待杂神的态度是媚顺，而唐代官方对待“傩”的态度却表现为“驱”。乔琳《大傩赋》：“且傩之为义，其来自久；实驱厉以名之，于谄神而何有?”[④] 这种精神有着深远的传统根柢。朱熹注释《论语》“乡人傩”：“傩，所以逐疫，周礼方相氏掌之。”[⑤] 可见自孔子时起，“傩”所体现的就是对杂神的驱逐态度。这代表了唐代正统思想对待民间杂神的态度。陈子昂《谏政理书》：“巫鬼淫祀，诳惑良人者，禁杀之。”[⑥] 白居易《策林》六十五“议祭祀”条赞成祭祀天地、圣贤、祖考，但反对媚顺杂神：“近代以来，稍违祀典：或礼物失于奢俭，或巫史假于淫昏；追远者昧从生之文；邀福者有媚神之祭，虽未甚弊，亦宜禁之。”[⑦] 这种态度，与吴越神弦歌的谄顺精神刚好悖反。

从正统的宗教思想出发，唐代的中央、地方政权对待谄顺杂神的现象主要采取了一种抵制的态度。太宗始登位，就“诏私家不得辄立

---

① 《论语·乡党》：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”朱熹注：“傩所以逐疫，《周礼》方相氏掌之。”可见“傩”作为一种民俗，在周时即出现，且最晚在孔子时已经被正统文化所承认、接受。参见程树德撰，程俊英、蒋见元点校《论语集释》，第21卷，第706页、708页，北京，中华书局，1990。

② 《全唐文》，第356卷，第3613-3614页，北京，中华书局，1983。

③ 段安节《乐府杂录》，参见陶宗仪编《说郛三种》，第4604页，上海，上海古籍出版社，1988。

④ 《全唐文》，第356卷，第3613页，北京，中华书局，1983。

⑤ 参见程树德撰，程俊英、蒋见元点校《论语集释》，第21卷，第708页，北京，中华书局，1990。

⑥ 《全唐文》，第23卷，第254页，北京，中华书局，1983。

⑦ 顾学颉点校《白居易集》，第65卷，第1366页，北京，中华书局，1979。

妖神，妄设淫祀，非礼祠祷，一皆禁绝”。[①] 自此以后，朝廷、官吏都多有禁止民间淫祀的观念与行为。吴楚民间，淫祀更盛，其被禁也尤为频繁。《封氏闻见记》卷九“刚正”条载狄仁杰“后为冬官侍郎，充江南安抚使，吴、楚风俗，岁时尚淫思祀，祠庙凡一千七百余所，仁杰并令焚之。”[②]《旧唐书·于頔传》载：“吴俗事鬼，頔疾其淫祀废生业，神宇皆撤去，唯吴太伯、伍员等三数庙存焉。”[③] 在类似的官吏中，最有代表意义的是罗珦。他本是越州会稽人，是在媚祷杂神的文化环境中成长起来的吴越本土人物，但在任庐州刺史期间，他却极力禁止当地民众的淫祀行为。[④] 由此不难看出正统思想对媚神态度的排斥，已经深入到了吴越士人之中。在这种情况下，唐代文士一般都不愿意接触谄顺神灵的乐歌。上文所引乔琳《大傩赋》中的“且傩之为义，其来自久；实驱厉以名之，于谄神而何有”就是很好的例子。驱傩其实也是针对杂神的民俗，只是因为有周代的背景和遥远的历史才会被官方承认。即使如此，乔琳也一再声明驱傩并不是谄神，显然更不能接受谄顺神灵的祭歌。段成式在作了七首迎神曲之后，还特地进行了说明：

> 予学儒外，游心释老，每远神订鬼，初无所信。常希命不付于管辂，性不劳于郭璞。至于夷坚异说，阴阳怪书，一览辄弃。自临此郡，郡人尚鬼，病不呼医，或拜榼壻间，火焚楮镪，故病患率以钓为名，有天钓、树钓、檐钓，所治曰吹、曰方，其病多已。予晓之不回，抑知元规忘解牛，太真因毁犀，悉能为祸，前史所著。以好道州人所向，不得不为百姓降志枉尺，非矫举以媚神也。因肆笔直书，用酬神之不予欺。”[⑤]

---

① 《旧唐书》，第2卷，第31页，北京，中华书局，1975。

② 封演撰，赵贞信校注《封氏闻见记校注》，第9卷，第81页，北京，中华书局，2005。

③ 《旧唐书》，第156卷，第4129页，北京，中华书局，1975。

④ 参见杨凭《唐庐州刺史本州团练使罗珦德政碑》，《全唐文》，第478卷，第4884－4886页；权德舆《唐故太中大夫守太子宾客上柱国襄阳县开国男赐紫金鱼袋罗公墓志铭（并序）》，《全唐文》，第506卷，第5248－5249页，北京，中华书局，1983。

⑤ 段成式《好道庙记》，参见元锋、烟照编注《段成式诗文辑注》，第113页，济南，济南出版社，1995。

段成式强调自己作神弦曲是“不得不为百姓降志枉尺，非矫举以媚神也”，其中的隐衷不难体会。更极端的时候，文士甚至不能接受植根于民间祭祀活动的娱乐趣味。李商隐《正月十五夜闻京有灯恨不得观》中说：“月色灯光满帝都，香车宝辇隘通衢。身闲不睹中兴盛，羞逐乡人赛紫姑。”① 赛紫姑即祭祀厕神，江南尤以为俗。② 李商隐这番话，正是一般文士在经过正统思想熏陶之后，对民间娱神趣味的极端排斥。由此可见，唐代正统宗教思想对当时人接受吴越神弦歌而言，具有相当的制约作用。

由此可以想见，唐代文人很少主动创作具有娱神性质的祭歌。他们的偶尔为之也多是出于应酬。如上文所引，段成式作迎神曲就是基于百姓的请求。另外，李渤在《司空侯安都庙记》中，记载自己为侯安都作迎神、送神歌曲的背景是侯安都作为神灵，造福乡里：“时或旱潦，四远来祈，未旋辄应。”于是，“公之族有登进士第者，名晋升，字德昭，托予记之。予既作记，又作迎神送神之诗，以遗其乡人，使岁时祈恩报德，以长言而歌之。”③可知李渤此举也是出于应酬。王维作《祠渔山神女歌》大概也是如此。如上文所述，渔山属郓州，在济州北部。而开元九年，王维谪济州司仓参军，此辞当是他为应酬当地习俗之需求而作。④ 总之，唐代文人很少主动创作娱神的乐歌。具体到吴越士人，他们对本土的娱神乐歌也缺乏深入之了解。其中最有代表意义的是皇甫冉。其《杂言迎神词二首》序云：

吴楚之俗，与巴渝同风。日见歌舞祀者，问其故，答曰：“及夏不雨，虑将无年。”复云：“家有行人不归，凭是景福。”夫此二者，皆我所怀。寄地种苗，将成枯草。弟为台官，羁旅京师。秉

① 刘学锴、余恕诚《李商隐诗歌集解》，第490页，北京，中华书局，1988。

② 参见清袁景澜《吴郡岁华纪丽》，第1卷，第44页，南京，江苏古籍出版社，1988。

③ 李渤《司空侯安都庙记》，参见《全唐文》，第712卷，第7311页，北京，中华书局，1983。

④ 赵殿成就系此诗于开元九年，王维在济州时。参见其《王右丞集笺注》，第551页，上海，上海古籍出版社，1998。

笔为迎神送神词，以应其声，亦寄所怀也。①

皇甫冉为润州丹阳（今江苏丹阳）人，是地道的吴土人物。② 他"日见歌舞祀者"，居然要"问其故"，几乎令人难以置信。从其陈述来看，他平日应该很少接触此类祭祀活动。"夫此二者，皆我所怀"表明他与这种求祷活动的共通极其偶然。唯有当其心底最朴质、真诚之情感受到此类求祷活动的触动时，他才会认同它们，并参与到其歌辞的创作中去。司空曙的《迎神》、《送神》也当与之类似。③

综合上述，由于各种因素，即使是唐代吴越的本土人氏，对于代表本地文化传统的祭祀神歌也已缺乏足够之了解。现实的祭祀神歌与他们相隔甚远。这就是唐代文士接触吴越祭祀神歌的总体背景，并在一定程度上决定了他们创作神弦歌歌辞时的局限。

三、唐人以楚辞体而写吴越神弦歌曲辞

由于对吴越一带现实流行的神弦歌不太了解，唐人对其的把握在很大程度上只能求助于文献记载中的祭祀乐歌。而在文献记载的祭祀乐歌中，南朝神弦歌在文化传统中的属性与功用类似于楚辞，但其地位、影响以及流播的程度却远远不能与楚辞相比。这点已如上述。这将导致一种比较特殊的情况，即唐人在寻求祭祀乐歌的文化传统时，会不自觉地忽视各地祭祀文化的差异，转而向楚辞这个具有重要影响的经典文本靠拢。具体到江南一带的神弦歌曲辞创作，唐人更多地吸取了楚辞创作的经验与技巧，表现出了对吴越神弦歌既有曲辞风格的背离。

这种对楚辞的吸取和对吴越神弦歌歌辞风格的背离表现在三个方面。

首先是曲辞的体式。唐代吴越的神弦歌是否还保持着南朝时期的体式，由于缺乏足够的材料，已经不可确定。但皇甫冉在《杂言迎神词二首》序中说"秉笔为迎神送神词，以应其声"，则其两首表现为三

---

① 《全唐诗》，第249卷，第2791页，北京，中华书局，1999。

② 参见《新唐书》，第60卷，第1610页，北京，中华书局，1975。

③ 参见《全唐诗》，第293卷，第3321页，北京，中华书局，1999。

三三三七句式和三三七句式的歌辞，应该反映了吴越神弦歌的演唱方式、演唱节奏在唐代的新变化。尽管如此，这种体式与楚辞以及《九歌》依然不同，前者也没有表现出向后者靠拢的趋势。就此而言，唐代吴越神弦歌曲辞的体式，与楚辞以及《九歌》还是相去甚远。但唐代文人所创作的曲辞，却明显受到了楚辞体式的影响。绝大部分唐人在创作祭歌曲辞时，都会不自觉地借用和模仿楚辞的体式。这种借用与模仿主要表现为两点。一是吸取楚辞的“兮”字句式。唐代文人为祭祀民间杂神而作的乐歌，不管发生于何地，大多习惯地采取楚辞中广泛运用的这一句式。如上文所述王维的《祠渔山神女歌》以及司空曙的《迎神》、《送神》，乃至李渤为侯安都庙所作的迎神、送神歌曲等，都是如此。这很可以说明《九歌》作为经典祭歌对后世同类曲辞创作的影响。二是唐代文人在创作这种祭祀神歌时，还着力于吸取《九歌》以及楚辞的某些表现手法。如王维的《祠渔山神女歌》直接沿袭了《九歌》以男女恋情吸引神灵的格局，其中“不知神之来兮不来，使我心兮苦复苦”更是直接取意于《湘君》、《湘夫人》和《山鬼》。李渤在《司空侯安都庙记》所作的迎神、送神曲中有“神之来兮杨玉珂，芳菲菲兮杂芰荷。神之去兮朱颜酡，杳冥冥兮驾蛟鼍”之语，[1] 这些意象也是直接取自《楚辞》。此外，其《送神》曲中的“来不言兮意不传，作暮雨兮愁空山”和王叡《祠神歌·送神》曲中的“树叶无声神去后，纸钱灰出木棉花”，都是直接化用了《九歌·少司命》中的“入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗”。这种情况同样出现在皇甫冉参照吴越神弦歌乐曲进行创作的作品中。其《送神》曲中的“来无声，去无迹”显然也是渊源于《九歌·少司命》中的“入不言兮出不辞”。就此而言，即使是吴越本土诗人在参照当地神弦歌进行创作时，也摆脱不了楚辞的影响。楚辞对包括吴越神弦歌在内的唐代祭歌歌辞创作的影响于此可见一斑。

其次是曲辞所展现的情感以及风貌。吴越神弦歌本身在唐代的衍变情况不能确知。但就能够看到的材料而言，并没有趋向于诡异和神秘。唐代民间的祭祀神歌，大致上分化为了两种。一种是群众性的、节气性的大型祭祀活动，以娱人为主。张籍《江村行》中说：“一年耕

① 参见《全唐文》，第712卷，第7311页，北京，中华书局，1983。

种长苦辛，田熟家家将赛神。”[①] 韩愈《游城南十六首·赛神》中说：“白布长衫紫领巾，差科未动是闲人。麦苗含穟桑生葚，共向田头乐社神。”[②] 这些赛神活动成了化解艰苦生活的慰藉、期盼以及劳作间歇中的快乐。甚至连边塞的赛神活动也是如此：“凉州城外少行人，百尺峰头望虏尘。健儿击鼓吹羌笛，共赛城东越骑神。”[③] 空城而赛城东越骑神，可见民众参与的热情和欣赏的兴致，由此也可见民间这种祭祀活动的真正用意所在。[④] 在这种日益注重娱人的祭祀活动中，江南一带的神弦歌同样侧重于自娱、娱人：“荆巫脉脉传神语，野老娑娑起醉颜。日落风生庙门外，几人连蹋竹歌还。”[⑤] 可见民众从中得到的欢欣。另一种则是比较私人化的求祈和酬谢，主要是娱神。《宣室志》卷四载吴郡任生与友人游玩虎丘寺，任生指认岸边妇人为鬼，其所抱持实为婴儿魂魄，任生厉斥妇人，使其失措而逃。“及晚还，去郭数里，岸傍一家陈斋设供，有女巫鼓舞于其左，乃醮神也。任与杨生往问其故，巫曰：‘今日里中人有婴儿暴卒，今则苏矣，故设筵以谢。’遂命出婴儿以视，则与鬼妇所拥者无异。”[⑥] 这种神弦歌显然主要是娱神。这种祭祀活动也不是十分诡异和庄重。王建《赛神曲》：“男抱琵琶女作舞，主人再拜听神语。新妇上酒勿辞勤，使尔舅姑无所苦。”[⑦] 神灵对“新妇”的言辞，似乎是里巷中长老对后辈的善意教导，近乎于家常之语。由此可见，江南一带的祭祀神歌，就整体而言，并没有表现出诡异、神秘的风格。

---

① 《全唐诗》，第382卷，第4304页，北京，中华书局，1999。

② 钱仲联《韩昌黎诗系年集释》，第9卷，第967页，上海，上海古籍出版社，1984。

③ 王维《凉州赛神》，见赵殿成《王右丞集笺注》，第14卷，第266页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 陈蔷、董乃斌在《唐帝国的精神文明》中指出唐人在举行一些节日祀典时，皇家还较为保守，“但在广大民间，这些节日原有的祷祝、祭祀、信仰、禁忌方面的含义，固然并未完全消失，实际上却在日趋淡薄。与此同时，节日的游艺娱乐性质却呈日益加强之势。”这个结论与本文所述基本相合，可参看陈蔷、董乃斌《唐帝国的精神文明》，第45页，北京，中国社会科学出版社，1996。

⑤ 刘禹锡《阳山庙观赛神（梁松南征至此，遂为其神，在朗州）》，见卞孝萱校订《刘禹锡集》，第24卷，第301页，北京，中华书局，1990。

⑥ 参见《唐五代笔记小说大观》，第1019页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑦ 《全唐诗》，第298卷，第3370页，北京，中华书局，1999。

但唐代文人创作的神弦歌中所营造的神人交接情景，基本上都源于楚辞的诡异想象——要么风雨凄迷，要么诡怪陆离：

风凄凄，又夜雨。不知神之来兮不来，使我心兮苦复苦。（王维《迎神》）①

启庭户，列芳鲜；目眇眇，心绵绵，因风托雨降琼筵。（皇甫冉《迎神》）②

鸾旌圆盖望欲来，山雨霏霏江浪起。神既降兮我独知，目成再拜为陈词。（司空曙《迎神》）③

疏鼓应繁丝，送神归九疑。苍龙随赤凤，帝子上天时。骤雨归山疾，长江下日迟。独怜游宦子，今夜泊天涯。（李端《江上赛神》）④

擂蛮鼍，吟塞笛，女巫结束分行立。空中再拜神且来，满奠椒浆齐献揖。阴风窣窣吹纸钱，妖巫瞑目传神言。与君降福为丰年，莫教赛祀亏常筵。（李建勋《迎神》）⑤

以上诸首祭歌歌辞，除了王维的外，所表现的对象基本上都在吴越一带。但他们曲辞的风格与传统的吴越神弦歌曲辞显然大异其趣。如前文所述，南朝吴越神弦歌中，神灵的世界显得极为平易、自然，与人世间的世俗生活相去不远。因此，唐代吴越神弦歌中所想像的神灵降临场景，并不是本自于本土的神弦歌及其曲辞创作经验，而是更多地来自《九歌》以及楚辞。这其中最有代表意义的又是皇甫冉。皇甫冉的《杂言祠神词》虽然本是依据吴越祭祀乐歌而作，但他在表现手法上受到了《九歌》的影响，这点已如上述。这种影响甚至深入到了他对神灵世界的想像：他并没有吸取吴越神弦歌轻松、欢快的情调，而是将神灵的到来与楚辞中风雨凄迷的景象联系到了一起。这表明，对于文人而言，他们所接受的楚辞文化及其传统较之民间的实际习俗

① 赵殿成笺注《王右丞集笺注》，第1卷，第7-8页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 《全唐诗》，第249卷，第2791页，北京，中华书局，1999。

③ 《全唐诗》，第293卷，第3321页，北京，中华书局，1999。

④ 《全唐诗》，第285卷，第3262页，北京，中华书局，1999。

⑤ 李建勋诗见《全唐诗》，第739卷，第8521页，北京，中华书局，1999。

具有更大的影响力。

再次，也是最重要的，唐代文人在创作祭祀神歌歌辞时，往往会不加区别地将楚辞中的神灵谱系引入到歌辞创作之中，导致祭歌的具体对象被《楚辞》的神灵谱系取代。司空曙曾任长林丞,① 长林唐时属江陵府江陵郡，是荆楚之地，他的《迎神》有依俗而祭的可能。“假山鬼兮请东皇，托灵均兮邀帝子”中的“山鬼”、“东皇”本是《九歌》中提到的神灵，但也可以说是楚地还在祭祀的神灵，可不论。但“灵均”显然不是。“灵均”是屈原自指。屈原死后虽被楚人尊敬，但并没有被称为“灵均”神。司空曙创作这一歌辞时，参考的显然更多是《九歌》以及楚辞中的神谱，而不是当时当地祭祀的实际神灵。这种因神歌而思楚辞中的神灵的现象在文人作品中似乎较为常见。李嘉佑《夜闻江南人间赛神因题即事》中说：“南方淫祀古风俗，楚妪解唱迎神曲。……帝女凌空下湘岸，番君隔浦向尧山。……听此迎神送神曲，携觞欲吊屈原祠。”② 李嘉佑为北人，对于江南人家的具体赛神情况恐怕不能知晓，他由听神歌而思帝女、番君以及屈原，是出于对楚辞文化的本能反映，而不是对实际祭祀行为的真实叙述。具体到文人对吴越当地神弦歌所媚顺的对象，他们也会将其与楚辞中的神灵谱系混在一起，甚至以后者取代前者。王琦评论李贺的《帝子歌》：“此篇旨趣全放《楚辞·九歌》，会其意者，绝无怪处可见。”③ 王琦所说甚是。但李贺这首诗中有一句：“沙浦走鱼白石郎，闲取真珠掷龙堂。”所谓“沙浦走鱼白石郎”，完全本自《神弦歌·白石郎》中的“白石郎，临江居。前导河伯后从鱼。”这是将吴越的神灵与楚辞混同在一起。另外具有代表性意义的是李希仲的《东皇太一词》。④ “东皇太一”为《九歌》中所提到的神灵，自屈原后，几乎不闻有人祭祀。《六臣注文选》：“向曰：太一，星名，天之尊神，祠在楚东，以配东帝，故云东皇。”⑤

---

① 司空曙大概在建中三年左右被贬长林丞，并在此地停留约有三四年。参见傅璇琮《司空曙考》,《唐代诗人丛考》，第508-511页，北京，中华书局，1980。

② 《全唐诗》，第206卷，第2147页，北京，中华书局，1999。

③ 《三家评注李长吉歌诗》，第1卷，第56页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 《全唐诗》，第158卷，第1620页，北京，中华书局，1999。

⑤ 萧统编，李善等注《六臣注文选》，第32卷，第616页，北京，中华书局，1987。

可知“东皇太一”的神名，只相对楚地有意义，其他地方不可能将其称为东皇。又据《太平广记》转引《续玄怪录》，可知李希仲为赵郡人，天宝初曾宰偃师，后居洛阳。“天宝末，幽蓟起戎，希仲则挈家东迈，以避兵乱，行至临淮……”[①] 据《唐诗纪事》，李希仲是“挈家避乱，入江淮”。[②] 则江淮是其目的地。李希仲为北人，即使其《东皇太一词》确实是基于实际祭祀的需要，也只能是在其人江淮之后。江淮之地属吴越，不当以楚神为祭。且吴越在荆楚之东，太一于荆楚为东皇，于吴越则只能为西神。所以江淮之地，不会祭祀东皇太一。李希仲的《东皇太一词》，是以楚辞中的神灵取代了吴越本地应当祭祀的神灵。

综合以上三个方面，可见唐代文人在创作祭祀民间杂神的乐歌时，总是会习惯性地从楚辞中吸取创作的灵感和资源。他们所作的祭歌歌辞，即使是在吴越本土，其歌辞的体式、风格与祭祀的神灵，也都留下了楚辞影响的痕迹。南朝《神弦歌》的特点，并没有得到很好的继承。在这种情况下，吴越一带由南朝《神弦歌》所奠定的歌辞创作模式几乎被《九歌》以及楚辞全面取代。

四、 吴越文化与楚骚精神的复苏及相关的余论

吴越一带的民间祭祀习俗为唐代诗人创作神弦祭歌提供了现实的契机。而唐人在创作这种祭歌的时候，又总是会自然而然地联想到楚辞，并且积极地到楚辞中寻找参考资源。因此，吴越神弦歌的存在，就成为了唐代诗人体会、认同楚辞精神的重要因素，并由此促成了楚骚精神在唐代的复苏。蒋寅在论述李嘉佑被贬鄱阳后的诗歌创作时，认为他在认同屈原精神的前提下，开始在诗中大量呈现本来属于楚地的神灵世界；这些神秘、诡丽的楚神世界给其诗歌带来了虚实不定、迷离恍惚的意境，代表了南国情调与楚文化精神在其诗歌中的复苏。蒋寅进而认为，李嘉佑的这些诗歌与司空曙的《迎神》、《送神》以及皇甫冉的《杂言祠神二首》一起代表了大历诗歌中一个值得注意的趣

---

① 《太平广记》，第159卷，第1144页，北京，中华书局，1961。

② 《唐诗纪事》，第28卷，第432页，中华书局香港分局，1972。

向。① 他所提到的这些例证，例如司空曙、皇甫冉的作品，其实就是诗人为江南一带的神弦歌而创作的歌辞。这从另一个侧面说明，吴越现实生活中的神弦歌的存在，是促成楚骚精神在唐代复苏的重要因素。换言之，中晚唐时期，是现实生活中的吴越文化，而不是楚文化唤起了传统中的楚骚精神。

这种现象的出现促使我们思考一些相关问题。首先是如何看待楚文化的传承。秦汉而下，楚文化在中国诗歌史上的影响时隐时显。这种影响究竟为何而出现、现实的刺激来源于何处、它们与传统的沉淀究竟如何交合、其于诗歌史研究的意义又如何体现等，现在来看，恐怕都不会只是与楚文化相关。换言之，我们一定要考虑从楚文化以外的各个方面来审视它在不同时代被激活、发生变异、产生影响的各种原因和表现，如此才可以为楚文化在中国诗歌史上的影响给出更为清晰的描述。

其次是关于诗乐关系研究格局中的一些类型问题。中晚唐时期以吴越祭祀乐歌而唤起楚骚精神的现象实则体现了清乐流传过程中一种颇有意味的模式：由于缺乏经典的地位和影响，清乐中与经典文化具有类似性的一部分，很有可能被经典文化剥离、取代，最终丧失自己的特点；它对唐代诗歌的影响，主要表现为通过自身与经典的相似，刺激经典在当代的复苏。这种影响，主要表现为一种间接的、曲折的中介因素，而不是直接的原因。这是诗乐关系研究格局中一种迥异于常态的类型，显示出这种研究格局得以进一步拓展的可能性。

作者简介： 曾智安，男，1976 年生，汉族，湖北省公安县人，文学博士。现为河北师范大学文学院讲师，主要研究魏晋南北朝隋唐五代文学及该段时期内音乐与文学之关系。此文为北京市“十一五”社科规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”的阶段性成果。

---

① 蒋寅《大历诗人研究》，第 80 - 83 页，北京，中华书局，1995。

三曹雅好乐府的原因及其情结述论

◇王辉斌

（湖北襄樊，襄樊学院中文系，441053）

提　要：曹氏父子现存的130首乐府诗，是文人乐府诗史上的第一座丰碑。曹氏父子之所以创作了如此多的乐府诗，与他们均雅好音乐关系密切。曹氏父子对乐府诗所产生的情结虽各有别，但对王权的向往、追求与依恋，为其共性。

关键词：曹氏父子　音乐文学　乐府情结

在汉魏诗人群体中，有一个特别值得注意的文学现象，即以王粲为代表的建安七子与以曹操为代表的曹氏父子，在诗歌创作方面表现出了一个明显的差异，这就是曹氏父子多以乐府诗为主，而建安七子则以五言诗为多。“七子”与“三曹”，在政治上同属一个集团，且都拥立着曹操为其政治霸主，于诗歌创作则形成了如此之分野，这是颇值得关注的一种文学现象。由于曹氏父子的努力，文人乐府在这一时期不仅得以高度繁荣，并且也丰富了诗体学的内容，扩大了中国诗学的形式领域。所以自曹氏父子始，乐府诗作为一种并非诗体的诗歌体式，即广为后世诗人所喜爱与仿作。曹氏父子为什么对乐府诗如此感兴趣？建安七子很少染指乐府诗的真正原因又是什么？曹氏父子三人的乐府情结又各有什么区别？凡此等等，皆为本文所要考察与讨论的内容。

一、　三曹与七子之乐府比观

生当汉魏之际的曹操、曹丕、曹植父子三人，在政治上虽然各有其宏大的抱负和理想，但于文学创作特别是诗歌创作方面，却存在一个共同的特点，即三人都特别喜欢乐府诗的创作，其乐府诗在父子三人各自的文集中所占比例之大，于东汉乃至整个曹魏时期都是无人可

与之比肩的。这种现象，不仅在先唐诗歌史上，而且在中国诗歌史上，也是很少见的。为了便于认识与把握，这里拟以两部诗歌总集所著录的曹氏父子之乐府诗为据，对其作一具体统计与比较。这两部诗歌总集，一是中华书局版郭茂倩《乐府诗集》，一为中华书局版逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》。

先看郭茂倩《乐府诗集》。众所周知，郭茂倩编辑《乐府诗集》是从音乐的角度，将“陶唐氏之作”直至五代时期的乐府诗,① 共分为十二类，即：郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞。曹氏父子的乐府诗绝大部分被收录在相和歌辞、鼓吹曲辞、杂曲歌辞之中。② 即是说，从音乐的角度讲，“三曹”的乐府诗主要分属于“相和歌”、“鼓吹曲”、“杂曲歌”这三类。具体为：

曹操:《气出唱（一作“倡”）三首》、《精列》、《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》、《陌上桑》、《短歌行三首》、《苦寒行二首》、《塘上行》、《秋胡行二首》、《善哉行二首》、《步出夏门行》、《却东西门行》（共21首，音乐上分属相和曲之相和、清调、瑟调三曲）。

曹丕:《十五》、《陌上桑》、《短歌行》、《猛虎行》、《燕歌行三首》、《秋胡行》、《善哉行四首》、《丹霞蔽日行》、《折杨柳行》、《饮马长城窟行》、《上留田行》、《大墙上蒿行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《月重轮行》、《临高台》、《钓竿》（共22首，在音乐上分属于相和曲之相和、清调、瑟调三曲，以及鼓吹曲之汉铙歌曲）

曹植:《薤露》、《唯汉行》、《平陵东》、《鰕䱇篇》、《吁嗟篇》、《豫章行二首》、《蒲生行浮萍篇》、《当日大难》、《丹霞蔽日行》、《野田黄雀行三首》、《门有万里客行》、《泰山梁甫行》、《怨诗行》、《怨歌行》（以上为相和曲之相和、清调、瑟调、楚调四曲）、《桂之树行》、《当墙欲高行》、《当欲游南山行》、《当事君行》、《当车已驾行》、《妾薄命二首》、《名都篇》、《美女篇》、《白马篇》、《苦思行》、《升天行二首》、《五游》、《远游》、《仙人篇》、《飞龙篇》、《斗鸡篇》、《盘石篇》、《驱车篇》、《种葛篇》（以上均杂曲，二者共38首）

---

① 《乐府诗集》，第1页，北京，中华书局，1979。

② 除这三类外，《乐府诗集》卷五十三“舞曲歌辞二”中尚有《魏陈思王鞞舞歌》五首。

再看逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》之《魏诗》卷一、卷四、卷六，依序分别著录了曹操、曹丕、曹植三人的诗歌各一卷，且每人所著录之诗歌又分为“乐府”与“诗”两部分。关于“乐府”部分，逯著并没有如《乐府诗集》那样以音乐分类，而是将其以“辞”著录。逯著后出，在数量上自然较《乐府诗集》为多，为避免二者的重复，下面以《先秦汉魏晋南北朝诗》与《乐府诗集》相对照的办法，将《乐府诗集》之所未收录者，抄列如次，以供参考。具体为：

曹操：《善哉行》（残句）、《董卓歌辞》（“卓”当为“逃”之误）、《谣俗辞》、《有南篇》（残句）、《饮马长城窟行》（残句。6首）。

曹丕：《董逃行》、《折杨柳行》（2首）。

曹植：《飞龙篇》、《远游》、《善哉行》（残句）、《对酒行》（残句）、《苦热行》、《艳歌行》、又《艳歌行》、《艳歌行》（残句）、《结客篇》、《天地篇》、《长歌行》、《亟出行》（残句）、《妾薄倖》、《妾薄相行》、《陌上桑》、《两仪篇》、《秋胡行》（残句）、《对酒行》（残句）、《乐府三首》（又残句七则）、《（七启）歌》、《甘露讴六首》（36首）

以上是《乐府诗集》与《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》著录曹氏父子乐府诗的基本概况。有几点需加说明：（一）凡《魏诗》中只有两句者，本文虽以一首诗相计，但概作“残句”并予以注明；（二）曹植的《乐府》一题共十则，属两句者有七则，本文暂以一首乐府诗计之；（三）《乐府诗集》与《魏诗》在题目上不同者，如诗的正文相同，以一首计；（四）凡诗的正文不同而题目相同者，以二首计。根据这四点，“三曹”乐府诗的实况乃为：曹操21题27首，曹丕19题24首，曹植46题79首。父子三人的乐府诗，总共为130首。这一具体数量，在三人各自集中诗歌类所占的比例，分别为：曹操百分之百，曹丕约为百分之五十五（《魏诗》卷四有“诗”八则，其中四句者一则，两句者七则，本文以二首计），曹植约为百分之七十。

在130首乐府诗中，父子三人均有创作的乐府诗题为《陌上桑》、《秋胡行》、《善哉行》，而父子二人或兄弟二人均喜爱的乐府题诗，则有《饮马长城窟行》、《短歌行》、《对酒行》、《薤露》、《丹霞蔽日行》。对这八种诗题的选用，充分反映了父子三人对其雅好之共性，亦即三人都特别喜欢这些本属于乐府民歌“古辞”范畴的乐府诗题。而其个

性的展现，则以曹植最具代表性，这从他一人创作了20多首属于“杂曲歌辞”类的乐府诗，即可窥其一斑。立足于汉乐府的角度讲，以乐府民歌之题进行创作者，曹操与曹丕虽然未能如南朝乐府诗人那样于诗题冠以“拟”、“代”等字样，但其实质上却是二人向乐府民歌学习的结果。而曹植的20多首“杂曲歌辞”则不然，其所反映的乃是诗人表现在乐府诗方面的一种创新意识，即这些诗题相对于乐府民歌而言，在当时都是可以目之为“新乐府”的。而父子三人表现在乐府诗创作方面的审美分野，也因此而得以凸显。

与上述情况形成鲜明对比的，是以王粲为代表的建安七子。据郭茂倩《乐府诗集》与俞绍初《建安七子集》可知，在建安七子中，曾一度涉足于乐府诗创作的诗人，虽然有王粲、陈琳、阮瑀三人，但陈琳的《饮马长城窟行》、阮瑀的《驾出北郭门行》，以及其《琴歌》等诗，均为他人之作混入其集中者，对此，拙作《建安七子作品辨伪》①一文有详考，此不具述。即是说，现存《乐府诗集》与《建安七子集》中俱被确认为乐府诗者，只有王粲的《从军诗五首》与《俞儿舞歌四首》。而王粲的这九首乐府诗之量，与曹氏父子乐府诗之总数相比，尚不及其十分之一，虽然有作品的留存散佚问题存在，但建安七子的乐府诗创作概况也可由此窥得一斑。“三曹”与“七子”，历来被文学史家们称之为建安诗坛的代表诗人，如此，则整个汉魏时期的乐府诗创作之况，藉此亦可获其大概。

二、 曹氏父子雅好乐府诗的原因

《汉书·艺文志》云：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。”② 这一记载，不仅表明了“乐府之名，盖始于此”的文学史事实，而且还首次以史书的形式揭示了音乐（乐府）与文学（诗）的关系。由于汉武帝“乃立乐府”，而又“采诗夜诵”，一种配乐以唱的文学样式，即由此而产生。《汉书·艺文志》又说：“自武帝立乐府而采歌谣，于是有赵代之讴，秦楚之风。”正因此，又有“（李）延年善歌，为新变声。是时

① 王辉斌《建安七子作品辨伪》，即刊。

② 《汉书》，第22卷，第484页，长沙，岳麓书社，1993。

上方兴天地诸祀，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲"① 之载，其中，李延年所"善歌"之辞与其所"造诗"，以及司马相如等所作"诗颂"，即是文学史上最早的文人乐府诗之一。此则表明，文人乐府诗的诞生，乃是与"新声"或"新声曲"的关系甚为密切的。而这种所谓的"新声"或"新声曲"，就是用以配辞而唱的乐曲，其曲目即后来的乐府诗题。

自从汉武帝建立"采诗夜诵"的乐府机关后，整个西汉时期的乐府，即由《郊祀歌》、《房中歌》、《铙歌》三大类构成,② 至东汉明帝时，始被定为"四品乐"。对于"四品乐"，《隋书·音乐上》有载："一曰《大予乐》，郊庙上陵所用。则《易》所谓'先王作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考'者也。二曰雅颂乐，辟雍飨射之所用焉。则《孝经》所谓'移风易俗，莫善于乐'者也。三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用焉。则《诗》所谓'坎坎鼓我，蹲蹲儛我'者也。其四曰短箫铙歌，军中之所用焉。"③ 东汉时期的这一所谓"四品乐"，既全为乐府机关掌管，又专为朝廷所用，其鲜明的皇权特征是显而易见的，正因此,"四品乐"不仅庄重典雅，还带有几分威严。从总体上讲，"四品乐"的这一特质，所反映的或者说其所代表的，乃是一种精神，一种权力，一种王者的气概。而这，正是作为中原枭雄的曹操雅好乐府的原因所在。

据《三国志·魏书·武帝纪》与裴松之注引《曹瞒传》及郭颂《世语》等的记载可知，曹操之父曹嵩，本"夏侯氏之子"，后为汉桓帝时任"中常侍大长秋，封费亭侯"的曹腾收为养子，而改姓曹，后"为司隶校尉，灵帝擢拜大司农、大鸿胪，代崔烈为太尉"。④ 自幼就生活在这种家庭背景中的曹操，于"四品乐"自然是耳濡目染，深受其影响。事实也正是如此。《宋书》卷二十一《乐三》记载："《但歌》四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人倡（唱），三人和。魏武帝尤好之。"⑤ 这位曾一度称雄于中原的魏武帝，不仅对"《但歌》四曲"是"尤好之"，而且于朝廷的"四品乐"更是"尤好之"。检读郭茂倩

---

① 《汉书·李延年传》，第1614页，长沙，岳麓书社，1993。
② 罗根泽《乐府文学史》，第9页，北京，东方出版社，1996。
③ 《隋书》，第13卷，第286页，北京，中华书局，1973。
④ 《三国志·魏书一·武帝纪第一》，第1-2页，长沙，岳麓书社，1990。
⑤ 《宋书》，第21卷，第336页，长沙，岳麓书社，1998。

《乐府诗集》与吴兢《乐府古题要解》，其中并无《但歌》四曲之载，可见其早已亡佚。而事实上，汉代的乐曲与乐辞未能流传于后世者，并非仅为《但歌》四曲，而是几乎所有的“四品乐”，皆由董卓之乱所致。董卓变乱于东汉，不仅给当时的政治、经济乃至军事以毁灭性打击，而且还是一次规模巨大的文化浩劫，如“四品乐”之遭“沦缺”，即其典型的一例。而值得注意的是，当这场劫难过后未久，作为中原枭雄的曹操，却历史性地扮演了一次拯救文化的大使角色，他对当时被破坏殆尽的“四品乐”进行了突击性拯救，为恢复“先代古乐”作出了不可磨灭的贡献。对此，《宋书》卷十九有专门记载：

> 汉末大乱，众乐沦缺。魏武平荆州，获杜夔，善八音，尝为汉雅乐郎，尤悉乐事，于是以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有邓静、尹商，善训雅乐，哥（歌）师尹胡能哥（歌）宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远考经籍，近采故事，魏复先代古乐，自夔始也。而左延年等，好善郑声，唯夔好古存正焉。

“四部乐”从总体上讲，虽然是用来演奏与歌唱的，但当“魏复先代古乐”后，这一“古乐”就存在着严重缺“辞”的问题了，于是，文人的模拟之作便于此时应运而生，其中，最具模拟资格的自然非曹氏父子莫属了。这是因为，被恢复后的“先代古乐”仍然为朝廷之乐，并非人人都有机会接触并欣赏到这些乐曲，曹操及其二子因其身份之特殊方获此利。据《三国志·魏书·武帝纪》的记载，建安十三年“夏六月，以公为丞相”，之后的建安十六年春正月，“天子命公世子丕为五官中郎将，置官属，为丞相副”；而曹植不仅为曹操“特见宠爱”，而且于曹丕被封为五官中郎将的建安十六年，就“封平原侯”（《三国志》本传）。仅此即可表明，在建安作家群中，曹氏父子的政治地位与其政治家的身份，是无人可与之比肩的。曹丕在登上皇帝宝座后，即对当时的“汉乐”进行了大量改制，对此，《宋书·音乐志》亦有记载。其云：

> 文帝黄初二年，改汉《巴渝舞》，改宗庙《安世乐》曰《正世乐》，《嘉至乐》曰《迎灵乐》，《武德乐》曰《武颂乐》，《昭容

乐》曰《昭业乐》，《云翘舞》曰《凤翔舞》，《育命舞》曰《灵应舞》，《武德舞》曰《武颂舞》，《文始舞》曰《大韶舞》，《五行舞》曰《大武舞》。其众哥诗，多即前代之旧，唯魏国初建，使王粲改作登哥及《安世》、《巴渝诗》而已。①

这条材料，不仅记载了曹丕诏令改制“汉乐”的具体内容，而且还对王粲奉命作“哥诗”（登哥）的情况进行了披露，此则表明，在汉末建安时期，文人创作乐府诗是受诸多条件限制的。又《宋书·乐志二》著录《登歌词》一首，注云“旧四言”，其是否为王粲奉诏所“改作”之“登哥”，待考。

以上所举表明，曹操与曹丕不仅均与音乐关系密切，而且二人所接触之音乐又皆为朝廷之乐（雅乐），这就为其创作乐府诗提供了最大的便利与最可靠的保证。而作为曹氏家族中重要成员之一的曹植，其雅好音乐（朝廷之乐）并依之创作乐府诗自然也就不会意外了。除特殊情况（主要指外出征战）外，曹氏父子三人大都生活于邺都相府与洛阳皇宫（指曹丕），终日的投壶燕射，如云的乐工歌女，构成其乐府诗创作的一架温床。总之，作为贵族阶层文人代表的曹氏父子，因其生活的高贵性与身份的特殊性，使他们成为汉魏易代之际最为重要的乐府诗人。

三、 三曹各不相同的乐府情结

罗根泽《乐府文学史》在论及曹氏父子乐府诗的成就时说：“‘以旧曲，翻新调’，虽不始于曹氏父子，而实成于曹氏父子。汉平帝时东平王《武德舞歌诗》，和帝时《雁门太守行》，虽皆依旧谱制词，然此外不多见，未成风气，及曹氏父子兄弟出，其所作乐府，率皆一用汉谱，完成仿效的乐府。自六朝以至隋唐，所有乐府，几全属此类。为功为罪，治文学者，不能不归之于曹氏也。”② 曹氏父子虽然都喜欢创作“仿效的乐府”，但其乐府诗的内容与风格却各不相同，不仅如此，其表现于乐府诗的情结也是各有所别的。这是因为，其创作动机各异，其所系情结自然

① 《宋书》，第19卷，第297页，长沙，岳麓书社，1998。

② 罗根泽《乐府文学史》，第72页，北京，东方出版社，1996。

也就各具特点。

众所周知，曹操是曹氏父子三人中，最具有雄才大略的一位政治家和军事家，他的所作所为，不是想去作一位“经国之大业”的文学家，而是欲藉天下纷乱之机，一统中原，替代刘汉以为华夏霸主。正因为此，他才“散家财，合义兵”，并于“黄巾”期间组建了著名的“青州兵”，其后即以此为资本，北灭袁绍，东讨乌桓，南征刘表，西击马腾，并最终成为了曹魏政权的创业之主。曹操这种鸿图大志的形成，一般而言，有两方面原因，其一是他“少机警，有权数，而任侠放荡，不治行业”（《三国志》本纪）的性格特点，其二是他从小生活于帝京所受皇宫文化的诱惑与影响。而后者的影响，又成为了他创作乐府的原动力，这是因为，作为东汉皇宫文化中最重要的“四品乐”，其所代表与反映的，如上所言，乃是一种权力与王者的气概，而这正是曹操倾其一生努力所欲追求的。换言之，“四部乐”于东汉所彰显的，是一种君临天下的王者特权，而曹操以之进行“仿效乐府”者，所看中的亦正是这种君临天下的王者特权。所以，对王权的向往与追求，自然成为曹操难以割舍的乐府情结。在上述曹操的27首乐府诗中，《短歌行》、《对酒》、《气出倡》、《步出夏门行》、《薤露》等诗，即为此种情结的代表作。如著名的《步出夏门行·观沧海》一诗，以雄健之笔，对大海吞吐日月、含孕群星的气魄，进行了生动形象之描绘，被沈德潜《古诗源》卷五以“吞吐宇宙气象”六字进行了高度评价。诗人描绘大海，实际上是在借大海以抒写其博大的胸怀。

从题材内容的角度看，以乐府旧题写时事，虽然为曹操乐府诗的一大特点，且多为文学史家们所称道，但其所“按”之音乐却都属于“旧谱”，而这些旧谱又全部出自汉代的乐府机关。检于《乐府诗集》，在上述曹操现存的21题27首乐府诗中，属于“古辞”之题者，仅有《薤露》、《蒿里》、《陌上桑》、《步出夏门行》、《善哉行》5种，但其所用乐谱，全为汉武帝“乃立乐府”后由李延年等人“协律”而成的，殆无疑义。即是说，曹操以《薤露》等乐府古题进行创作时，其乐谱却并非为原始时期的“赵、代、秦、楚之讴”，而是经过乐府机关进行整理或重新配制过的，如此，其于东汉亦属于“四部乐”范畴即可论断。换言之，据《汉书·礼乐志》等资料的记载，《薤露》等具有原生态特点的乐谱，至西汉乐府机关成立后，即都被纳入了“朝廷之乐”的范畴，而这种朝廷之乐，就是曹操时期的“四部乐”。所以，曹操现

存的乐府诗，无论其题目属于“古辞”还是非古辞，其所用乐谱均为流行于东汉皇宫的“四部乐”。因此，那些被乐府机关整理或重新配制后又流行于皇宫的“古辞”之乐，对于从小就“不治行业”的曹操来说，自然具有很大的诱惑力。在曹操看来，这类音乐在当时同样是一种王权的象征，所以他以之写时事，并藉以表现他这个“王者”对国家与人民的高度关爱。

在建安作家群中，曹丕是唯一高唱“文章”乃“经国之大业，不朽之盛事”的一位诗人，但他后来却不做诗人而成为了历史上的魏文帝。对于这位皇帝文学家，史书记载了其“年八岁，能属文。有逸才，遂博贯古今经传诸子百家之书”① 的天资聪敏，自小就以贵公子的身份周旋于声色犬马之中，并于18岁时纳袁绍之媳甄氏为妻，之后就基本上在邺城的安乐窝里讨生活。这时的曹丕，于游乐宴游，倚翠偎红，斗鸡走马，几乎是无所不为，所以，未即皇帝位前的曹丕的诗赋作品，主要述写他这种贵公子生活，其中，又以游宴、两性相思最具典型性。诗与赋这两类文学样式，虽然均可对声色酒乐的享受生活作如实记录，但却不能配乐以唱，于是，属于音乐文学范畴的乐府诗自然成为了曹丕的首选。《古今乐录》引王僧虔《技录》中的一段文字，可使我们对此有所了解与把握。其云“短歌行仰瞻一曲，魏氏遗令，使节朔奏乐。魏文制此辞（指《短歌行》），自抚筝和歌。歌者云，贵官弹筝。贵官即魏文也”。② 曹丕既“制此辞”，又“自抚筝和歌”，且辞之所写又是“忧令人老”之类，则曹丕的贵公子生活及其所“忧”之内容，可想而知。这就是曹丕创作乐府诗的动机与目的。换言之，作为贵公子（或太子）的曹丕之所以热衷于乐府诗的创作，他所着眼的不是如文学史家们曾经所言为了乐府诗的繁荣与发展，而是因其享乐生活的需要。数百年后，未当皇帝前的李煜，之所以热衷于词体艺术的创作，其动机与目的，与曹丕别无二致，这从李煜喜欢以男女幽会偷情为创作的主体，即可准确获知。③ 所以，曹丕与李煜这两位均由太子而皇帝的文

① 《三国志·文帝纪》，第2卷，第44页，注引《魏书》，长沙，岳麓书社，1990。

② 王僧虔《技录》，《先秦汉魏晋南北朝诗》，第389页，北京，中华书局，1983。

③ 王辉斌《唐宋词史论稿》第三章之第三节，第67－79页，长春，吉林文史出版社，2006。

学家，他们对于各自时代音乐文学的爱好，皆因其贵公子的生活而使然。

在曹丕称帝之前，曹植虽然也主要生活于邺城，且深得曹操喜爱，但由于他是曹氏集团政权斗争中的失败者，所以他对于乐府诗的创作，乃是别有一种情结的。曹植在少年时期就怀有“立功于圣世”的远大抱负与理想，渴望建功立业，因而在十五岁前后，他就跟随曹操“南极赤岸，东临沧海，西望玉门，北出玄塞”，[①] 驰骋大江南北。之后，因在与曹丕的“立嫡之争”中惨遭失败，曹丕称帝后又几遭杀身之祸，最后被赶出京师，抑郁过度死于封地。在曹植 41 岁的人生之旅中，若以建安二十二年（公元 217 年）曹丕立为太子为分界线，他竟有整 15 年的时间是在倍受排挤与打击中度过的。他不甘失败但又无可奈何，因此于封地时的“恋阙”之情与日俱增。这正是曹植乐府诗中“杂曲歌辞”类多于“相和歌辞”的原因所在。据郭茂倩《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞一》引《宋书·乐志》与《唐书·乐志》的记载，可知“相和曲”原本为“汉旧曲”，以“丝竹更相唱和，执节者歌”，后演变为平调、清调、瑟调三大类，“皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调”[②]。所谓“周房中曲之遗声”，实际上就是一种宫廷雅乐，曹操与曹丕皆以之进行创作。而“杂曲歌辞”，内容“写心志，抒情思，叙宴游，发怨愤，言征战行役，或缘于佛老，或出于夷虏”，郭茂倩将其“兼收并载，故称杂曲”。曹植“立嫡”失败及“与诸侯并就国”后，所作的一系列乐府诗，大都为杂曲歌辞之属，其中有著名的《美女篇》、《当来日大难》、《野田黄雀行》等，皆为此期“杂曲”的代表作。

综上所述，“三曹”的乐府情结，既有共同特点又各有所别。因当时“四品乐”之关系追慕王权，构成了三人雅好乐府的最核心动机，如曹操《步出夏门行》、《气出倡》等诗对自我胸襟与志向的抒写，曹丕《煌煌京洛行》、《临高台》对“古之雅人”与“皇帝陛下”的景仰，曹植《名都篇》、《白马篇》对“京洛少年”与“幽并游侠儿”生活的赞美等，无不与此有着千丝万缕的联系。而曹丕终日纵情声色的

---

① 曹植《求自试表》，《全上古三国秦汉三国六朝文》，第 15 卷，第 1135 页，北京，中华书局，1958。

② 《乐府诗集》，第 26 卷，第 376 页，北京，中华书局，1979 年。

贵公子生活，以及曹植挥之不去的城阙之恋等，虽然属于二人乐府情结的个性范畴，也与王权二字有密切关系。尽管如此，曹氏父子因这种王权情结所创作的130首乐府诗，却成为了乐府诗史上的一座艺术高峰，是值得大书而特书的。

作者简介：王辉斌（1949— ），男，湖北天门人，襄樊学院中文系教授，武汉大学文学院硕士研究生导师，西北大学国际唐代文化研究中心研究员。先后出版了《先唐诗人考论》、《唐代诗人探赜》、《唐宋词史论稿》、《四大奇书研究》、《孟浩然研究》、《李白史迹考索》、《李白求是录》、《杜甫研究丛稿》、《唐人生卒年录》、《唐代诗人婚姻研究》、《唐代诗人与湖北》等著作。与乐府研究相关的论文有《论鲍照乐府诗的新变与贡献》、《论王维的乐府诗》、《杜甫“三吏”“三别”的诗体属性—兼及唐代新乐府的有关问题》等。

论刘宋文人乐府的复兴

◇王志清

（山西，山西大同大学文史学院，037009）

提　要：在中原旧曲集中南下、文学抒情性回归、“拟古”创作倾向等音乐和文学背景影响下，继东晋乐府百余年的萧条后，刘宋文人乐府再度复兴。由于继承汉魏乐府传统，沿用乐府旧题，文人乐府在反映现实政治、抒发个体情志方面较为突出。与此同时，吴声的流行促使文人乐府出现“艳情化”、“吴声化”倾向，从而总体上具有传统性、新变性交融的特征。

关键词：刘宋　文人乐府　音乐背景　传统　新变

汉魏六朝无疑是乐府史上的黄金时代，然而，这一长期的发展进程并非始终呈现稳定与平衡的状态。历经汉乐府和魏晋文人乐府的兴盛、转型之后，东晋文人乐府跌入低谷，进入断层期，此一状况持续近百年。其后，刘宋文人乐府再度复兴，开启了整个南朝乐府创作的新局面。对乐府史上的这一现象，有必要从音乐环境和文学发展的变迁两方面予以解释。

东晋、刘宋两朝正是新的世俗化娱乐乐歌——吴声兴起的时代。现存无名氏曲辞，如《子夜四时歌》、《七日夜女歌》等，部分出自文人之手，这是为学界公认的事实。并且，如王献之、孙绰、鲍照、汤惠休、宋孝武帝等也参与了新声制作。但晋宋时代流行乐歌与文人文学存在不同的发展轨迹和艺术特征，二者的互动关系至齐梁时更为明晰，基于此，本文所指的文人乐府不包括吴声歌辞。

一、 复兴的音乐背景

首先回顾东晋文人乐府的创作情况。《乐府诗集》收录东晋文人乐府寥寥数篇：张骏《薤露》、《东门行》各一首；陶潜《拟挽歌》、《怨诗》共四首；梅陶《怨诗行》一首；谢尚《大道曲》一首；杨方《合

欢诗》五首。① 钱志熙认为："东晋前中期玄言诗风流行的时代，文人乐府诗的创作几成绝迹。主要原因是由于这时期崇尚简贵、典雅、玄远、祛情的文学思想，与乐府诗的艺术传统相差太远；其次也与西晋末遭遇乱离，礼乐坠失有一定关系。"②

考察乐府诗的兴衰，不能无视音乐环境的影响。东晋文人乐府如此冷落，与其时雅、俗乐的总体衰颓有直接关系。东晋雅乐格局的萎缩，在历朝历代都是很少见的。除祭祀先祖、先王的《晋江左宗庙歌》十三首外，其余郊乐歌辞、燕射歌辞、雅舞曲辞全部缺失，与此前的西晋，此后的宋、齐、梁、陈四朝，对比极为明显。

东晋俗乐的状况也较为特殊。一方面，汉魏以来的主流音乐——相和歌及清商三调，辗转于北方各政权，散失严重；另一方面，新兴的"吴声"尚未被上层社会完全接纳。文献记载中虽有两个演唱旧曲的著名例子，但似乎并非出于音乐消费和娱乐的目的。桓伊于孝武帝前抚筝而歌《怨诗》，实有讽谏帝王的特殊用意；而王敦酒后咏唱魏武《步出夏门行》，出于表露己志的特殊心态。没有文献记载可以表明旧曲依然活跃于上层社会的歌舞筵席之间。

故国沦亡，文化遭劫，仓皇南渡，东晋士大夫对中原旧乐怀有一种难言的情绪。

《晋书》卷六十六《刘弘传》：时总章太乐伶人，避乱多至荆州，或劝可奏乐者。弘曰："昔刘景升以礼坏乐崩，令杜夔为天子合乐，乐成，欲庭作之。夔曰：'为天子合乐而庭作之，恐非将军本意'，吾常为之叹息。今主上蒙尘，吾未能展效臣节，虽有家伎，尤不易听，况御乐哉！"乃下郡县，使安慰之，须朝廷旋返，送还本署。③

《晋书》卷四十三《山简传》：时乐府伶人避难，多奔沔汉，宴会之日，僚佐或劝奏之。简曰："社稷倾覆，不能匡救，有晋之罪人也，何作乐之有。"因流涕慷慨，坐者咸愧焉。④

因内心怀惭而不忍、不愿听闻旧乐，在东晋士大夫中间，大概不

① 这一统计不包括文人所制郊庙、燕射歌辞，这类乐歌性质与其他乐歌不同。另有赵整《琴歌》二首、王嘉的杂歌谣辞，因二人活动在前秦，远离东晋文坛，不计在内。另，杨方《合欢诗》实际只二首。详见吴世昌《晋杨方〈合欢诗〉发微》，载《文史》第二十二辑。

② 钱志熙《乐府古辞的经典价值》，载《文学评论》1998 年第 2 期。

③ 房玄龄《晋书》，第 66 卷，第 1766 页，北京，中华书局，1974。

④ 房玄龄《晋书》，第 43 卷，第 1230 页，北京，中华书局，1974。

会只是个别现象。这种心态影响、制约了旧曲的再度传播与其娱乐功能的恢复。曾经点缀升平、佐酒助欢的流行乐歌，随着统一政权的覆亡，不仅留给时人追怀往昔的惆怅，更被赋予了中原文化的身份。在其音乐地位上升的同时，逐渐淡出现实舞台。

在文人乐府历经百年之久的惨淡后，伴随着中原旧曲集中南下这一重要事件，刘宋文人乐府实现了复兴。《隋书·音乐志》曰：

> 清乐，其始即相和三调是也，并汉来旧曲。乐器形制并歌章歌辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。"①

《隋书·音乐志》收录牛弘奏议曰：

> ……其（后燕）钟律令李佛等，将太乐细伎，奔慕容德于邺。德迁都广固，子超嗣立，其母先没姚兴，超以太乐细伎一百二十人诣兴赎母。
>
> 及宋武帝入关，悉收南渡。②

刘裕平关中在东晋安帝义熙十二年（417 年），两年后，刘宋王朝正式建立。上述材料说明，刘裕所获中原旧乐不仅包括仪式雅乐，也包括相和歌和清商三调等娱乐俗乐，乐歌类型齐全。旧曲的集中南下改变了东晋百年间音乐的匮乏局面，不仅为刘宋王朝的雅乐建设提供了坚实基础，同时推动了文人乐府创作。

依据《乐府诗集》转引的南朝时三部重要的音乐文献——《元嘉正声伎录》、《大明三年宴乐技录》、《古今乐录》，可以清楚了解相和曲、清商三调在刘宋宫廷保存和演唱的实况。通过梳理文献，归纳如下事实：

第一，中原旧乐传至刘宋时，仍具一定规模。以三调而论，西晋荀勖撰《荀氏录》载平调 12 曲、清调 9 曲，刘宋时分别流传 7 曲、6 曲。瑟调较为特殊，《荀氏录》载 15 曲，王僧虔《大明三年宴乐技录》

---

① 魏征《隋书》，第 15 卷，第 377 页，北京，中华书局，1973。

② 魏征《隋书》，第 15 卷，第 350 页，北京，中华书局，1973。

载38曲，说明刘宋时又补充了《荀氏录》未收的曲目。旧乐中最为重要的这一部分，基本保存下来。

第二，相和歌中的部分小类——如相和引、吟叹曲和四弦曲，缺失较多。乐曲散失自然是原因之一，但不排除刘宋宫廷有选择的接受相和旧曲的可能，从而造成留存情况的不均衡。曲体结构丰富，表演形式成熟的三调显然更受宫廷重视。

第三，刘宋宫廷中的三调，可以很好地实现演奏、歌唱。即以平调曲而论，《乐府诗集》“平调曲”题解：

> 张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器俱作，在高下游弄之后。”凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌弦，今用器。①

“平调曲”的音乐形态包括作为引奏曲的“弄”和“弦”，以及作为正歌的“歌弦”两部分。“歌弦”内部，又存在下一级的曲体结构，即每一“歌弦”结束后均有“送歌弦”。如果不是出于实际表演的目的，很难呈现如此精美、完善的艺术形式。

第四，相和旧曲传至刘宋时，出现了一定程度的新变，大致包括由声乐曲转为器乐曲，以及旧曲“吴声化”两种方式。旧曲的新变是在艺术实践的过程中，为适应新的审美要求而进行的自我积极调整。

相和歌的传唱并不仅仅局限于宫廷内。因乐人的关系，保存于乐府的宫廷音乐也可能流散到地方和民间。《隋书·音乐志》曰：“永嘉之乱，尽沦胡羯。于是乐人南奔。”上引《晋书·刘弘传》、《晋书·山简传》叙述了宫廷乐人避乱荆州、沔汉等地的事实。刘宋文人的诗、文、赋中，也有部分旧曲继续传唱的证据，兹举一二：

> 谢灵运《会吟行》：六吟缓清唱，三调伫繁音。②
>
> 谢灵运《山居赋》并自注：卷扣弦之逸曲，感江南之哀叹。秦筝倡而溯游往，唐上奏而旧爱还。（《扣弦》是《采菱歌》，《江南》是《相和曲》，云江南采莲。秦筝倡《蒹葭篇》，《唐上》奏《蒲生诗》，皆感物致赋。）③

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1151页，北京，中华书局，1983。

③ 沈约《宋书》，第67卷，第1761页，北京，中华书局，1974。

相和曲在宫廷外的传唱，因缺乏专门乐书的记载，大量形迹湮没无闻，但我们不能否认存在多条途径和渠道。

旧曲的传唱对文人乐府创作是一种现实的推动力。我们只要将乐录所载曲题与文人同题乐府作一对比，就可明了这一事实。

刘宋相和歌传唱曲目与文人同题乐府对照表

乐歌小类	文献出处	传唱曲目	同题创作	相关说明
相和曲	张《录》	蒿里	鲍照 1 首	
相和引	张《录》	箜篌引	鲍照 1 首	歌曹植《门有车马客行》“置酒篇”。鲍作曲题名为《门有车马客行》。
吟叹曲	张《录》	王明君	鲍照 1 首	鲍作曲题名为《王昭君》
平调曲	王《录》	长歌行	谢灵运 1 首	
		猛虎行	谢惠连 1 首	
		燕歌行	谢灵运、谢惠连各 1 首	
		从军行	颜延之 1 首	
		鞠歌行	谢灵运、谢惠连各 1 首	
清调曲	王《录》	苦寒行	谢灵运、颜延之各 1 首	据《南史·颜延之本传》，文帝敕延之、灵运作乐府《北上篇》。《北上篇》即曹操《苦寒行》“北上篇”。颜延之歌辞不传。
		豫章行	谢灵运、谢惠连各 1 首	
		相逢狭路间	孔欣 1 首	《乐府诗集》卷三十四《相逢行》题解曰：“一曰《相逢狭路间行》，亦曰《长安有狭斜行》。”可见，三题实为一曲。
		相逢行	谢惠连 1 首	
		长安有狭斜行	谢惠连 1 首	
		塘上行	谢惠连 1 首	
		秋胡行	谢惠连 1 首、颜延之 2 首	
		三妇艳诗	刘铄 1 首	出于《相逢行》

续表

乐歌小类	文献出处	传唱曲目	同题创作	相关说明
瑟调曲	王《录》	善哉行	谢灵运1首	
		陇西行	谢灵运、谢惠连各1首	
		折杨柳行	谢灵运1首	
		东门行	鲍照1首	
		顺东西门行	谢灵运、谢惠连各1首	
		上留田行	谢灵运1首	
		放歌行	鲍照1首	
		煌煌京洛行	鲍照1首	
		棹歌行	鲍照、孔宁子、吴迈远各1首	
		艳歌行	刘义恭1首	
		艳歌何尝行	吴迈远1首	吴迈远曲题《飞来双白鹄》出于《艳歌何尝行》
楚调曲	王《录》	泰山吟行	谢灵运1首	
		白头吟行	鲍照1首	
		东武琵琶吟行	鲍照1首	《乐府诗集》卷四十一《东武吟行》引《古今乐录》曰:“王僧虔《技录》有《东武吟行》,今不歌。”说明《东武琵琶吟行》即《东武吟行》。非二题。
		怨诗行	汤惠休1首	

上表说明：一，刘宋文人乐府作者集中于谢灵运、谢惠连、鲍照、吴迈远等少数诗人，他们大多生活在元嘉至大明时代。① 据张永和王僧虔的乐录，其时，相和旧曲依然是宫廷宴会中上演的曲目。二，刘宋文人主要选择拟作清商三调，这一创作方向与宫廷演出的实际曲目之间有内在的统一性。因此，刘宋文人乐府的复兴与旧曲传唱的音乐背景关系密切。

① 唯吴迈远生活至明帝时代。《南史》曰：“又有吴迈远者，好为篇章，宋明帝闻而召至。及见，曰：‘此人连绝之外，无所复有。’”李延寿《南史》，第72卷，第1766页，北京，中华书局，1975。

二、 复兴的文学背景

继"江左篇制，溺乎玄风"① 之后，刘宋文学总体方向的转变为文人乐府的复兴创造了积极的文学环境。罗宗强指出，宋齐两朝士人多持入世的态度，"影响到文学创作倾向上来，便是从玄理思索逐渐转向了感慨人生。"② 文学对现实人生的重新关注，文学抒情性的回归，与乐府的传统精神是相契合的。萧涤非曰："盖乐府本含有普遍性与积极性二要素，以入世为宗，而不以高蹈为贵，以描写人情世故为本色，而不以咏叹自然为职志。"③ 无论汉乐府反映平民的生存状态，还是魏乐府书写个人情志，包括进入模拟期的西晋文人乐府，如陆机对生命流逝、功业无成的慨叹，都从未脱离现实、人生而滑向纯粹的艺术之途。刘宋文人对汉魏乐府传统的继承首先体现为创作精神的复归。

刘宋诗坛的"拟古"倾向，在更为具体的写作层面，实现了与文人乐府创作方式的沟通。其时的"拟古"约有三种情况：一、"拟"具体篇目。如刘铄《拟行行重行行》、《拟明月何皎皎》、《拟孟冬寒气至》、《拟青青河边草》，荀昶《拟青青河边草》，鲍照《拟阮公夜中不能寐》，王歆之《效孙皓尔汝诗》等。二、"拟"某一体。此指以作家命名的"体"，如鲍照《学刘公干体五首》、《学陶彭泽体》，王素《学阮步兵体诗》等；三、笼统标明"拟古"。王叔之《拟古诗》、谢惠连《代古诗》、刘义恭《拟古诗》（一作"拟客从远方来"）实际上有具体的模拟对象，未标示而已。袁淑《效古诗》，鲍照《拟古诗》、《绍古辞》、《学古诗》则是对前人风格或某种诗意的模拟，甚至可能借"拟古"而寄寓他意。

汉魏以后的文人乐府属于一种宽泛意义上的"拟古"文学。我们不妨回顾乐府诗史的两个阶段——创制期和模拟期。汉魏乐府处于前一阶段，西晋文人乐府进入后一阶段。无疑，汉乐府在声调、曲辞两方面都

---

① 刘勰著，詹锳义证《文心雕龙义证》，第2卷，第204页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 罗宗强《魏晋南北朝文学思想史》，第179页，北京，中华书局，1996。

③ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第260页，北京，人民文学出版社，1984。

具备新创性。魏乐府的情况较为复杂。曹植《鼙舞歌序》曰："汉灵帝西园鼓吹有李坚者，能鼙舞。遭乱播迁，西随段煨。先帝闻其旧有伎，召之。坚既中废，兼古曲多谬误。异代之文未必相袭。故依前曲，改作新歌五篇"。[①]《宋书·乐志》曰："又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。"[②] 指出魏乐府"拟调而作"的方式。然而，"汉自东京大乱，绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知……"，[③]"黄初中柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韵"，[④] 魏乐之变显为事实。加之曹氏父子精通音乐，所以，从主客观两方面来看，"拟调而作"都不可能严格遵照旧曲。此是其一。其二，"拟调"实际上摆脱了古辞的限制，拓展了乐府抒写个人情志的新的艺术表现空间。魏乐府的转型不仅在于创作主体的变化，而且与"拟调"的方式也有一定关系。应该说，无论曲调，还是曲辞，魏乐府同样具备不同程度的新创性。

乐府音乐至西晋时依然有所发展。《宋书·乐志》著录的"清商三调歌诗"，特别标明"荀勖撰旧辞施用者"。[⑤] 显然，荀勖曾为乐府古辞和曹氏父子的旧曲配制了新的曲调。我们认为西晋文人乐府进入模拟期，主要是由于此时期，汉魏乐府经典已经形成和确立。傅玄、张华大量以"篇"命题，说明乐府就创作重心转移至曲辞一面，曲调退居其次。"篇"题始于曹植，如其《齐瑟行》"名都篇"、"美女篇"、"白马篇"等，一支曲调可配制多首曲辞，各以"篇"名之，"篇"题侧重标示曲辞。傅玄的篇题乐府有《豫章行·苦相篇》、《艳歌行·有女篇》、《怨歌行·朝时篇》、《董逃行·历九秋篇》、《明月篇》、《飞尘篇》等，张华的篇题乐府有《游猎篇》、《壮士篇》、《纵横篇》、《真人篇》等，在他们的乐府作品中占有一定比例。"篇"题的集中出现，从一个角度，显示了乐府创作的模拟特点。

西晋文人选择了不同的模拟对象。傅玄重视文学教化功能，倾向于在乐府故事框架下寄寓道德训诫意义，于是，汉乐府中具备人物、场面、情节的小型叙事诗成为其效仿对象。张华、陆机发展了曹植乐

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，上册，第427页，北京，中华书局，1983。
② 沈约《宋书》，第19卷，第550页，北京，中华书局，1974。
③ 房玄龄《晋书》，第22卷，第679页，北京，中华书局，1974。
④ 房玄龄《晋书》，第22卷，第679页，北京，中华书局，1974。
⑤ 沈约《宋书》，第21卷，第608页，北京，中华书局，1974。

府抒写情志、意蕴深厚、体物细腻、辞采华艳的一面。至刘宋时代，乐府创作已面临极其丰富的传统，其中，曹植、陆机的乐府曲题被仿作的频率最高。尽管“模拟”已成为文人乐府主要的创作方式，但有必要再次强调，在曲调传唱的音乐背景下，乐府就创作动因、传播渠道、价值实现等方面而言并不完全等同于一般意义上的“拟古诗”。

三、 总体风貌——传统与新变之间

刘宋文人乐府的传统性来自于它对汉魏乐府反映现实人生、抒发个体情志的创作精神的继承。

首先应提到乐府大家鲍照。鲍照生前即以乐府诗擅名一时，如《宋书》所言：“（鲍照）文辞赡逸，尝为古乐府，文甚遒丽。”① 鲍照乐府或隐喻具体的时政事件，如《代苦热行》、《代陆平原君子有所思行》、《代出自蓟北门行》等，以史证诗，一一吻合；或讽喻险恶的政治环境，如《代白头吟》“申黜褒女进，班去赵姬升”，《代陈思王京洛篇》“古来共歇薄，君意岂独浓”，比兴寄托，意蕴深厚。在他最负盛名的乐府作品——《拟行路难》十八首中，或隐射皇室内部的权力纷争，或表现贵族女子的怨旷之思，或叙述戍边士卒风餐露宿、不得返乡的痛苦经历，或抒发政治不遇、被迫闲居的愤慨，或流露繁华过后、盛极而衰的凄凉落寞情绪……凡此种种，在不同层面，不同程度的联系着世事人生。

萧涤非曰：“鲍氏乐府之在南朝，犹之黑夜孤星，中流砥柱，其源乃从汉魏乐府中来，而与整个南朝乐府不类……。”② 汉乐府《东光》、《平陵东》、《鸡鸣》诸篇，本事可考。曹操的《薤露》、《蒿里》二诗直陈汉末群雄割据、政权倾覆、生民涂炭之状，实为“汉末实录”。至于曹植黄初、太和年间以乐府寄寓个人政治困厄、如履薄冰、欲有所为而不得的处境，正是一部特殊的心灵史。乐府“入世”的精神实质，汉魏乐府与时政、人生的密切联系，由此形成的乐府传统，孕育了乐府大家鲍照。

① 沈约《宋书》，第51卷，第1477页，北京，中华书局，1974。

② 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第260页，北京，人民文学出版社，1984。

刘宋文坛上那些不以乐府创作著称、作品数量甚少的作家，如袁淑、孔欣等，也都显示了“有为而作”的精神。袁淑为人刚正，因在刘邵弑逆之举中不屈节俯就而被害。观其于元嘉二十六年北魏入侵瓜步时上书朝廷论战事的奏章，意气豪纵，慷慨激昂，志士气节跃然字里行间。所作《白马篇》，虽效仿曹植同题乐府，然而于个人胸襟流露甚多，所谓“义分明于霜，信行直如弦”实为人格自况，“嗟此务远图，心为四海悬。但营身意遂，岂校耳目前”表现心存天下的高远情志。再如孔欣《相逢狭路间》，《乐府解题》曰：“古词文意与《鸡鸣曲》同。晋陆机《长安狭斜行》云：‘伊、洛有歧路，歧路交砞轮。’则言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足也。”① 孔欣此作既没有沿袭乐府古辞夸耀富贵的情节，也没有追随陆作感叹世路艰难的主题，只就“相逢狭路间”的情景另出新意，抒写隐逸之志，表彰隐士，所谓：“躬耕东山畔，乐道咏玄书。狭路安足游，方外可寄娱。”孔欣官至国子博士，他本人并未归隐，这首乐府诗的写作或与刘宋时隐者沈道虔有关。《宋书》卷九十三记吴兴武康人沈道虔矢志归隐，志行高洁，朝廷多次征辟不就，读书讲学，终老于乡。又记沈不事生业，吴康令孔欣厚相资给，或借乐府古题表达对隐士之敬慕。

我们还可以举出汤惠休的《江南思》。惠休较早尝试新声制作，善写女性相思愁怨心理，含思婉转，颇具绵缈深长之风情，因此被颜延之斥为“委巷中歌谣”，“淫靡”之作。然而相和歌《江南思》，不仅与“淫靡”无涉，且以戍边者的思乡情绪，揭示了宋魏连年战争造成的社会问题。本来，此曲源于汉乐府《江南》，表现情爱主题。诗中“江南可采莲，鱼戏莲叶间”，余冠英认为：“莲是双关隐语，隐射和它同音的怜字。莲，爱也。采莲暗指寻找爱人”，“鱼也是隐语，在古今民歌里常用来象征爱情，代替匹偶或情侣。鱼戏莲叶便是情侣追逐游戏的象征。”② 惠休放弃《江南》的情爱主题，转而以《江南思》反映现实，虽不及鲍照《代东武吟》辞显意豁，鞭辟深刻，已很能说明刘宋乐府诗人的视域了。

刘宋文人对乐府传统的认同与接续还体现在乐府“始辞”现象。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第34卷，第508页，北京，中华书局，1979。

② 余冠英《乐府诗选》之《江南曲》注释，第8页，北京，人民文学出版社，1953。

笔者所言“始辞”，意为《乐府诗集》该曲题下收录的第一首作品，或因旧曲原辞不见，或自制新题新辞。① 见下表：

文人乐府“始辞”一览表

作者	曲题	曲题来源	乐歌种类	继作数量	衍生曲题
鲍照	采桑	出自旧题《陌上桑》	相和曲	13	
	出自蓟北门行	出自曹植《艳歌行》首句	杂曲	3	蓟门行
	王昭君	出自旧题《王明君》	相和曲	28	明君词、昭君叹
	代陈思王京洛篇	旧题，原辞不存	瑟调曲		
	行路难	旧题	杂曲	41	从军中行路难、变行路难
	结客少年场行	出自曹植《结客篇》首句	杂曲	8	少年子、少年乐、少年行、汉宫少年行、长安少年行、长乐少年行、渭城少年行、邯郸少年行、
	松柏篇	拟傅玄《龟鹤篇》	杂曲	1	
	苦热行	曹植乐府旧题	杂曲	8	太行苦热行
	北风行	疑出《诗经·北风》	杂曲	1	
	鸣雁行	疑出《诗经·匏有苦叶》	杂曲	5	
	空城雀		杂曲	5	
	夜坐吟		杂曲	2	
	春日行		杂曲	2	

① “始辞”这一提法较早见于《碧鸡漫志》卷一，曰：“大抵先世乐府，有其名者尚多，其义存者，十之二三，其始辞存者，十不得一”。“始辞”是指创调时的原初歌辞。任半塘曰：“所谓始辞，对拟辞言”。正是此意。见《唐声诗》第68页，上海，上海古籍出版社，1982。笔者此处所言“始辞”特指《乐府诗集》在某一曲题下收录的第一首作品。

续表

作者	曲题	曲题来源	乐歌种类	继作数量	衍生曲题
吴迈远	长相思	出自《汉诗》"客从远方来，遗我一书札。上言长相思，下言久别离"。	杂曲	21	
	长别离	出自《楚辞》"悲莫悲兮生别离"，《古诗》"行行重行行，与君生别离"。	杂曲	1	古离别、古别离、生别离、远别离、久别离、新别离、今别离、暗别离、潜别离、别离曲
	杞梁妻	旧题	杂曲	1	
汤惠休	江南思	出自旧题《江南》	相和	2	
	杨花曲		杂曲	1	
刘义恭	游子移		杂曲	1	游子吟
颜峻	淫思古意		杂曲	1	

表中显示，"始辞"集中于相和、杂曲两类，尤其是杂曲歌辞。"始辞"曲题形成方式包括：第一，或改造自乐府旧题，或得名于古诗，有渊源可考的情况占绝大多数；第二，曲题无考，因意命题，歌辞体式、风格接近旧曲。这两种情况，程度不同的反映了刘宋文人接续乐府传统的自觉意识。此外，某些曲题继作者甚多，某些曲题具有衍生新题的能力，都从一个角度说明了刘宋文人乐府对后世的影响。

刘宋正是俗乐新声流行的时代，在孝武帝的宫廷中，吴声已成为主流音乐。《宋书》载王僧虔升明二年上表论乐："……自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。"① 吴声的流行是新的历史环境下音乐娱乐的客观需求。吴声渊源于历史悠久的南方民谣，经"被之管弦"后发展为艺术歌曲，进入上层社会和宫廷。刘宋时代蓄伎之风盛行，官僚、贵族拥有家伎

① 沈约《宋书》，第19卷，第553页，北京，中华书局，1974。

已较为普遍，姑且不说谢灵运这样的世家豪族怎样以音乐装点奢华的生活，即如鲍照这样门第不显、辗转各地幕府的士人，也不乏接触新声的机会。其《夜听伎》二首云："丝管感暮情，哀音绕梁作，芳盛不可恒，及岁共为乐。天明坐当散，琴酒驶弦急"，"兰膏消耗夜转多，乱筵杂坐更弦歌"，在这样彻夜欢饮、歌舞不绝的场合中，不会没有新声佐酒助兴。于此种音乐新趋势下，文人乐府显示出新声影响的痕迹。

吴声是地域文化色彩浓厚的乐歌，其特点为人熟知：五言四句的短小体式，相思爱情的主题取向，谐音双关的抒情方式，哀怨缠绵、率真朴野的风格。文人乐府有选择的接受了新声影响，尤其在内容的"艳情化"、体式的"吴声化"两方面较为突出。且以刘宋时期出现的两个影响较大的乐府曲题——《自君之出矣》、《三妇艳》为例，重点说明第一个事实。

《自君之出矣》为刘宋孝武帝所创，属于杂曲歌辞，《乐府诗集》此曲解题曰："汉徐干有《室思诗》五章，其第三章曰：'自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。'《自君之出矣》，盖起于此。齐虞羲亦谓之《思君去时行》。"① 孝武以"摘句法"创此题，截取了《室思诗》中最富于艳情联想的一个片断场景，以五言四句体式，明朗而婉转的声调，抒发闺中女子的相思情愫。此曲在南朝、唐代备受青睐，据《乐府诗集》的收录，作品数量共计22首。后继者更将描写的笔触引向床第之间，如颜师伯"自君之出矣，芳帷低不举"，陈后主"自君之出矣，房空帷帐轻"。南朝实一声色社会，南朝文人对《自君之出矣》的热衷与社会风气、文学趣味关系甚大。

《三妇艳》是兴起于刘宋的另一流行曲题。《乐府诗集》卷三十"平调曲"题解引张永《元嘉正声伎录》曰：

> ……又有《大歌弦》一曲，歌"大妇织绮罗"，不在歌数，唯平调有之，即清调"相逢狭路间，道隘不容车"篇，后章有"大妇织绮罗，中妇织流黄"是也。张《录》云："非管弦音声所寄，似是命笛理弦之余"。王录所无也，亦谓之《三妇艳》诗。②

① 郭茂倩《乐府诗集》，第69卷，第987页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。

这说明，元嘉时代，相和平调曲有一独特的“送歌弦”，称之为《大歌弦》，曲辞摘唱清调曲《相逢行》末一部分，亦被称为《三妇艳》诗。最早拟作《三妇艳》的是南平王刘铄。刘铄卒于元嘉三十年，以其皇族身份，必然熟悉元嘉年间宫廷的音乐情况，因此，刘铄的《三妇艳》实为拟调而作的乐歌。[①]《三妇艳》从《相逢行》古辞摘出，独立为一曲，放弃了原辞表现的其他内容，突出描写女性容态，具有艳情暗示意味。梁陈文人更通过对三妇身份和行为的改造，迎合了当时宫体诗的写作趣味。试比较《三妇艳》诸作：

> 大妇裁雾縠，中妇织冰练。小妇端清景，含歌登玉殿。丈人且徘徊，临风伤流霰。（刘铄）
>
> 大妇拂玉匣，中妇结珠帷。小妇独无事，对镜理蛾眉。良人且安卧，夜长方自私。（沈约）
>
> 大妇年十五，中妇当春户。小妇正横陈，含娇情未吐。所愁晓漏促，不恨灯销烛。（陈后主）

由子妇转而为妻妾，由富贵家庭的安适之景转而为男女情事，《三妇艳》的创制及变化说明了南朝乐府的艳情倾向。

刘宋文人在那些本没有“艳情”意味的旧题中，着意描写女性哀婉的容态和愁怨的心理。如相和吟叹曲——《楚妃叹》，晋乐所奏石崇四言一篇，依据刘向《列女传》铺叙楚庄王妃劝诫庄王的史实，歌颂楚妃的懿行美德及楚国的清明政治，篇制长大，颇有颂歌之厚重基调。刘宋袁伯文《楚妃叹》与之相去甚远，辞曰：“玉墀滴凄露，罗幌已依霜。逢春每先绝，争秋欲几芳”，不仅体式改变为五言四句，而且完全放弃了石崇曲辞的历史内容和颂歌意味，深明大义的楚妃形象一变而为因睹春芳将歇而自伤自怜的女子，尽管文辞清丽，然而，那种因伤逝、怀人而兴起的难言意绪总不免透出温软的气息。我们可以将吴声

---

① 傅刚指出：“将《三妇艳》编为乐章是乐工的行为，刘铄则利用其题目写诗。自刘铄之后，《三妇艳》迅速成为齐梁文人喜爱的题目，但古辞的意旨和人物的身份却发生了非常大的变化，汉代家人的生活，完全被齐梁文人改造为娼女艳情。”傅刚《南朝乐府古辞的改造与乐府诗的创作》，载《文学遗产》2004 年第 3 期。笔者以为，他将刘铄之作仅仅视做利用《三妇艳》题目写诗，与其乐曲性质不合。

《子夜四时歌·秋歌》中的一首曲辞“清露凝如玉，凉风中夜发。情人不还卧，冶游步明月”与之比较，气氛格调略有相似之处。

再如谢惠连《秋胡行》二首。《秋胡行》本事与鲁人秋胡戏妻之事有关，见于《西京杂记》和《列女传》。《秋胡行》未见歌咏本事的古辞，傅玄始依本事重新制辞，颜延之继之。这是一个方向。另有曹氏父子拟调而制的《秋胡行》，特多言理述志成分，题旨不一，涉及游仙、歌颂功德、抒发清静玄默之志等内容，亦有如曹丕以之表现相思情感，颇为驳杂。后嵇康、陆机之作沿袭了此一方向。惠连选择曹丕《秋胡行》的相思主题，虽用四言，但笔调清丽，情辞婉转。如第一首：

> 春日迟迟，桑何萋萋。红桃含妖，绿柳舒荑。邂逅粲者，游渚戏蹊。华颜易改，良愿难谐。

惠连本是多情之人，《宋书》卷五十三记其“轻薄多尤累”，“先爱会稽杜德灵，即居父忧，赠以五言诗十余首，文行于世”，或借乐府旧题抒其情性。

至于刘宋文人乐府体式的“吴声化”，主要表现为篇制的缩短和五言四句句式的运用。如汤惠休《江南思》、《杨花曲》，鲍照《王明君》，袁伯文《楚妃叹》，谢惠连《猛虎行》等，因改变体式而增添了轻快流利之感，具有了新声风调，为汉魏乐府旧题的写作开辟了新的空间。

四、谢灵运、谢惠连对陆机乐府的“沿袭”

我们以谢灵运、谢惠连对陆机乐府的“沿袭”，进一步说明：刘宋文人继承汉魏乐府传统主要是在创作精神和沿用旧曲题两方面，而具体的创作方式则更具新变性。

灵运、惠连的乐府创作有如下特点：一、以相和歌辞为主；二、沿袭陆机乐府曲题较多；三、同题乐府甚多。据《宋书·谢灵运传》：“灵运以疾东归，而游娱宴集，以夜续昼，复为御史中丞傅隆所奏，坐以免官。是岁，元嘉五年。灵连既东还，与族弟惠连、东海何长瑜、

颍川荀雍、泰山羊璿之，以文章赏会，共为山泽之游，时人谓之四友。”① 因此，二人的同题乐府存在唱和的可能。又据本传，灵运回始宁故居后，“每有一诗至都邑，贵贱莫不竞写，宿昔之间，士庶皆遍，远近钦慕，名动京师”。② 以谢灵运的声望和文学地位，惠连与之交游，接受其引导是很自然的事。他们对于陆机乐府的选择，应该与谢灵运关系更大。

陆机出身名门，自吴入洛，卷入当时复杂的政治纷争中，意欲乘间博取功名，求取富贵，重振家业，为人功名心甚重。内心中的郁勃不平之气、慷慨悲怀与矛盾冲突交织一处，形诸乐府，情理色彩极为浓厚。种种现实人生感叹，感时伤逝、生命苦短、世途险艰、出处难谐、功业无成，构成陆机乐府丰富深沉的情感内涵，进一步加强了曹魏以来文人乐府个性化、抒情化的特征。谢灵运生平与陆机颇为相似。祖先的功业已成过往，易代之际家族地位的下降、政治上的失败、自视甚高而宋文帝只以文士相接的处境，使其“意不自得”、“常怀愤愤”。谢灵运或因陆机乐府而唤起情感共鸣，遂沿袭其曲题宣示己之不遇，是为深层的选择动因。

陆机乐府出现了大量相对独立的景物描写，这在乐府诗中并不多见。从艺术表现来看，陆机以赋法入乐府，赋予了乐府体物功能。作品中关于四季更替、山容水态的描写真切而繁复，如：

> 隆暑固已惨，凉风严且苛。夏条集鲜藻，寒冰结衝波。③（《从军行》）
>
> 和风飞清响，鲜云薄垂阴。惠草饶淑气，时鸟多好音。翩翩鸣鸠羽，喈喈仓庚吟。幽兰盈通谷，长秀被高岑。④（《悲哉行》）

陆机乐府体现出的对艺术形式美的追求，适应了刘宋诗坛声色大开的局面。而本以创作山水诗著称的谢灵运，或者因陆作而触发了摹拟的热情，共同的艺术倾向使他们可以在乐府的平台上实现异代沟通。

学界认为谢灵运对曹植、陆机乐府诗的模仿，是一种机械的、亦

① 沈约《宋书》，第67卷，第1774页，北京，中华书局，1974。
② 沈约《宋书》，第67卷，第1754页，北京，中华书局，1974。
③ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第656页，北京，中华书局，1983。
④ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第663页，北京，中华书局，1983。

步亦趋的方式,[1] 实则不然。谢作较之陆作至少有两方面的变化：一，乐府篇制缩短。二，初具“赋题”意味。试以具体作品分别言之。

《日出东南隅行》出自古题《陌上桑》。《陌上桑》本事为人熟知，描写罗敷夸夫、巧拒太守的故事，叙事性、情节性突出。陆机《日出东南隅行》基本脱离乐府本事，只就罗敷美貌生发开去，细腻刻画美女的体态容貌，同时，又演化出众女游春、歌舞欢会的场景。由一个具有社会意义的、带有揶揄嘲讽色彩的民间故事完全转向对女性美丽形貌的描写，陆作距离古辞已很远了。谢灵运的同题之作进一步放弃了陆作的情节线索和场景摹写，突出女性“皎洁秋松气，淑德春景喧”的美好品质，直接进入抒情写志，赋予作品深厚的寄托之义。再如《豫章行》。古辞“白杨初生时，乃在豫章山”以寓言形式反映生离的悲剧，陆作将之转化为离乡远游的人生实景。谢灵运则以其中“寄世将几何？日昃无停阴”为情感触发点，集中抒发人生苦短的主题。由于谢灵运截取陆机乐府最易触发情感的某一意境，直接抒情写志，乐府篇制大为缩短，而且也没有陆作因感情表达的反复回环而造成的诗意繁复现象，风格趋向清新流利。自曹植赋予乐府充分的抒情写志功能之后，这一倾向在文人乐府写作史上，处于发展之中，灵运乐府与主体情志的结合，较陆作更为直接。

谢灵运乐府初具“赋题”意味。试比较：

北游幽朔城，凉野多险艰。俯入穹谷底，仰陟高山盘。凝冰结重涧，积雪被长峦。阴雪兴岩侧，悲风鸣树端。不睹白日景，但闻寒鸟喧。猛虎凭林啸，玄猿临岸叹。夕宿乔木下，惨怆恒鲜欢。渴饮坚冰浆，饥待零露餐。离思固已久，寤寐莫与言。剧哉行役人，慊慊恒苦寒。[2]（陆机《苦寒行》）

岁岁曾冰合，纷纷霰雪落。浮阳灭清晖，寒禽叫悲壑。饥爨

① 钱志熙指出：“晋宋之际的诗人复兴诗歌传统，也继承乐府诗艺术传统，促成了汉魏乐府诗创作的又一次繁荣。但是他们基本上是继承了沿袭旧主题旧题材的模拟作风，最典型的如谢灵运的乐府诗，完全是步趋曹植、陆机等人的作品。”《齐梁拟乐府诗赋题法初探—兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》，1995年第4期。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第657页，北京，中华书局，1983。

烟不兴，渴汲水枯涸。①（谢灵运《苦寒行》）

谢作既没有叙写行军途中的艰险，也没有抒写将士的思乡情绪，实际上已脱离开自曹操以来《苦寒行》曲题与从军题材的联系，只是在摹写“苦寒”的题面意思。

再如《泰山吟》。《乐府解题》曰：“《泰山吟》，言人死精魄归于泰山，亦《薤露》《蒿里》一类也。”② 悬想死后的寂寞，抒发无法逃避死亡的悲情，是为此题正格，如陆机《泰山吟》：“梁甫亦有馆，蒿里亦有亭。幽途延万鬼，神房集百灵。长吟泰山侧，慷慨激楚声”。灵运《泰山吟》歌咏泰山的巍峨、神秘、庄严，不涉及古题传统，实为“赋题”。

谢惠连乐府也运用了“赋题”一法。古辞《猛虎行》曰：“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄”，朱止溪认为：“《猛虎行》歌猛虎，谨于立身也”，③ 显然，古辞中的“猛虎”只是起兴而已，并非歌咏的中心。陆机《猛虎行》“渴不饮盗泉水”，谢惠连《猛虎行》之一“贫不攻九疑玉”，可谓正格。但惠连另有《猛虎行》一首，辞曰：“猛虎潜深山，长啸自生风。人谓客行乐，客行苦心伤”，脱离古辞古意，完全摹写《猛虎行》的题面。

“赋题法”作为一种明确的创作方法而出现，始于齐代永明末沈约倡议的赋鼓吹曲辞名，这是一次集体参与的文学活动，以其作为乐府创作进入新变期的标志是可以的。如果向上追溯，不能否认“赋题”早已出现于刘宋文人乐府中。可以说，陆机乐府依然大体遵循古题古辞，而谢氏的乐府创作则透露出疏远古题、古辞的自觉意识，通过摹写题面，摆脱传统限制，扩充旧题的表现空间，是在新音乐环境影响下产生的新特点。

东晋、刘宋是乐府音乐史、乐府诗史上的特殊时期，其特殊性表现在：一，中原相和旧曲与南土俗乐新声并存；二，吴声渐成主流的世俗化娱乐乐歌，文人乐府依然以旧曲创作为主体，二者承担了不同的诗歌功能。也因此，刘宋文人乐府形成了“传统与新变之间”的特

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1148页，北京，中华书局，1983。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第605页，北京，中华书局，1979。

③ 转引自黄节《汉魏乐府风笺》，第17页，北京，人民文学出版社，1958。

殊风貌。

刘宋文人乐府总体上继承了汉魏文学关注、反映现实人生的创作精神，在沿袭旧曲曲题、题材的同时，赋予作品思想意蕴和情感内涵。刘宋以后，士人心态的变化，文学观念的演进，乐府“赋题法”的广泛流行等因素，使汉魏乐府旧题所联系的现实思想意义被斩断、抽空，乐府成为美丽意象堆砌的精致艺术形式，表现出娱乐化、技巧化的倾向，因此，刘宋乐府与此后的齐梁乐府别为两途。

作者简介：王志清，1972 年生，山西大同人。首都师范大学 2004 级博士研究生，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

论乐府古题的传统

◇颜庆余

（上海，复旦大学中文系，200433）

提　要：古乐府诗是一个具有强大约束力的文学传统，而乐府古题无疑是这一传统中最为核心的元素。在古乐曲调失传后，古题本身具有的独特功能，是维持古乐府传统的重要因素。在同一古题下，历代诗人遵循某种本调、本事和手法，共同维护了这一传统的绵延不绝。围绕着乐府古题，诗人创造了使这一传统得以延续的诸种摹拟方式，如赋题、拟篇等等。不愿意脱离古题传统又不满于摹拟的诗人，通常选择借古题以自由抒写自我情怀的方式。

关键词：乐府古题　乐府文学传统　拟古乐府诗　咏乐府古题诗

一、引　　言

在中国古典文学传统中，古乐府诗可能是最具有规律性、最显而易见的一种传统。大量乐府解题和分类的典籍，以及无数诗人有关乐府的评论，都为这一传统保留或增加了许多近乎明文规定的要求，使这一传统更加具有约束力。而在这一传统中，乐府古题无疑是最为核心的因素，有关乐府诗写作的许多规矩，都是围绕着古题而制定的。同时，乐府古题也凝聚了历代诗人丰富的写作经验。因此，探讨乐府古题的传统，应该有助于我们更加准确而完整地解读属于这一传统的诗歌作品。

二、乐府古题的功能

乐府古题是一种特殊的、自成系统的诗题。与一般的诗题不一样的是，乐府古题是命定的，约定俗成的，诗人只能选择或放弃使用某一古题，却不能任意地创造新题。古近体诗的命题方式，可以是诗成

后概括主旨而成，也可以是拈其中某些字（以首二字居多）为题，或者其他更灵活的方式；但不管是哪种方式，除唱和诗等特殊情况以外，古近体诗的命题总是新创的，是诗人根据实际情境制定的。与此相反，古乐府诗是命题作诗，题目皆由前定，内容和做法通常也有或严格或宽泛的规矩。我们不妨将古乐府诗视为一种特殊的和诗，后人与某一古题下的前人诗篇的唱和。

作为一种特殊的诗题，乐府古题具有一般诗题没有的功能。乐府古题通常起源于某一历史典故或传说；通常与某一乐曲相匹配，特别是在乐府文学史的早期阶段；并且通常得到历代诗人的反复咏写。因此，乐府古题已经超出一个普通语词的所指，凝聚了丰富的语义和指涉功能。分述如下。

（一）题枕

首先，乐府古题通常具有题面的联想功能，古题中包含的字眼，如地名、节候、物象、人物、事件等等，能够唤起相应的想象和情绪。如《江南曲》或《江南弄》中，“江南”是一个容易使人想象太湖流域（或苏南浙北地区）水乡清嘉景观的地名；又如《班婕妤》中，这一人所熟知的人名预示了诗篇可能讲述的是有关弃捐命运的故事；有些古题的字眼则直接透露了诗篇将要传达的情绪，如《怨歌行》、《长门怨》中的“怨”字。

其次，乐府古题既制约诗人的写作过程，又为阅读过程创造了因不同文本互相指涉而产生的丰富内涵。多数乐府古题，都经过不同朝代的诗人在一定框架内的先后歌咏，后来者通常会以前贤作品为参照进行写作。每一组同题诗篇共同构成一个主题和意象相对一致的传统，以乐府古辞为开端，后世每增加一首作品，都可能在某种程度上修改这一传统。因此，作为既定的诗题，乐府古题不再是一个只要从字面就能完全理解的短语，而是吸纳了丰富的意义和情感，有着超出语词所指的联想功能。它一旦被诗人所选择，就要反过来规定诗人的构思和写作过程。然而，在付出受古题约束的代价的同时，诗人也从古题那里得到额外的回报。在同一古题下的一组诗篇中，每一首诗都不是孤立无援的。熟悉古乐府诗的读者，在阅读其中一首的同时，意味着接触该古题下的一系列诗作，从而达到互相生发和指涉的效果。

松浦友久谈到日本和歌中的歌枕，具有意象的唤起能力。[①] 乐府古题在唤起某种主题、意象和情绪的功能上，与歌枕颇为相似，不妨与之比拟而称为“题枕”。“枕，卧所荐首者。”[②] 以乐府古题所具有的本事、情绪和意象作为枕藉而进行的写作，无疑可以使读者在阅读之前就产生某种期待视野，并在同题其他诗篇的照应下，引发更为丰富的联想。

（二）乐曲的联想

即使是在曲调失传以后，古乐府诗也并未完全和音乐脱离联系。“乐府”的名称本身就能给我们以可歌或入乐的感受；乐府诗通常也比古近体诗更讲究语言的音乐性。更重要的是，有关乐府分类和解题的典籍，如《古今乐录》、《乐府古题要解》、《乐府诗集》等等，都保存了大量有关乐府古题的音乐属性的记载。

1. 乐府的分类与古题的声情

在全面继承前代乐府分类思想的基础上，《乐府诗集》分乐府为十二类，除新乐府辞、杂歌谣辞、近代曲辞之外，其他九类基本上是以音乐曲调为分类标准的。曲调虽然已经失传，但在此标准下被分类的乐府古题，在一定程度上也被规定了相匹配的声情。胡应麟曰：“郊祀不可为铙歌，铙歌不可为相和，相和不可为清商。”[③] 大概也是注意到不同乐府类别之间声情的差异。《乐府诗集》的某些二级分类，同样具有区别古题声情的含义。如相和歌辞下又分平、清、瑟、楚等调类，显然也是依据乐器、曲调风格等音乐因素来划分乐府古题。

2. 演奏记录与曲调风格的联想

南朝宋王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声技录》以及南朝陈释智匠《古今乐录》等典籍，记载了有关各种乐府古题的演奏乐器和配乐情况。如《大明三年宴乐技录》曰：“《明君》有间弦及契

---

① 《“诗迹”与“歌枕”——意象的唤起能力》，载于松浦友久著，加藤阿幸、陆庆和译《日中诗歌比较丛稿：从〈万叶集〉的书名谈起》，北京，民族出版社，2002。

② 汉许慎著、宋徐铉校定《说文解字》，第6卷上，第121页，北京，中华书局，1998。

③ 明胡应麟《诗薮·内编》，第1卷，第15页，上海，上海古籍出版社，1962。

注声，又有送声。”① “楚调曲有《白头吟行》《泰山吟行》《梁甫吟行》《东武琵琶吟行》《怨诗行》。其器有笙、笛弄、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。”② 又如《元嘉正声技录》曰：“未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。”“非管弦音声所寄，似是命笛理弦之余。”③ 由配乐情况，我们可以在一定程度上揣知曲调的风格特征，从而在阅读中更好地把握诗篇的声情。乐理微奥，诗情难踪，二者关系更难准确求索，但由乐府古题引发的对某种曲调风格和声情的联想，虽然或隐或彰，却是不可否认的。

3. 崇雅复古的音乐观念

古乐府流行于汉魏六朝时期，与其时的汉魏雅乐、六朝清乐相联系。后世古乐曲调虽然失传，但这种音乐背景却在观念层面上植根于每一乐府古题中。诗人沿用乐府古题，意味着对古乐府传统的认同，同时意味着音乐观念上的崇雅复古。宋以后，古乐府复兴于明代，究其本质，一方面固然是对古乐府诗在语文层面的崇尚，但更重要的却是对先唐雅乐的向往和追寻。④

（三）主文而谲谏

乐府古题通常和某一遥远的本事相联系，而非针对当下的现实事件。这种特点使诗人可以在古题的掩蔽下进行针对朝政弊端的议论，而不容易直接干犯当权者。华兹生（Burton Watson）谈到后代诗人摹仿汉代乐府民歌进行创作，通常有两种目的，其中之一是：“表达民歌的无名作者已经感受过的愤怒和抗议的精神，希望藉此获得当权者的采纳。为了避免过于公开地批评朝政，诗人一般会保留原作的样式，包括其汉代古题和背景，虽然他们所议论的弊病显然属于当代。”⑤ 例如，《筑城词》在《乐府诗集》中属于《杂曲歌辞》，其本事可能来自于《淮南子・道应训》的记载：“秦发卒五十万，西属流沙，北系辽

---

① 《乐府诗集》，第29卷，第425页，北京，中华书局，1979。

② 《乐府诗集》，第41卷，第599页，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府诗集》，第30卷，第441-442页，北京，中华书局，1979。

④ 此点详参颜庆余《明代古乐府诗研究》，南京大学中文系2005级硕士学位论文，第7-16页。

⑤ Burton Watson, Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century (New York: Columbia University Press, 1971), p. 55. 笔者译。

水，东结朝鲜，中国内郡挽车而饷之。后因有〈筑城曲〉，言筑长城以限胡虏也。”① 元末至正十九年（1359）七月，张士诚发浙西诸郡百姓修筑杭州城。高启（1336－1374）时在吴越漫游，因作《筑城词》曰：

> 去年筑城卒，霜压城下骨。
> 今年筑城人，汗洒城下尘。
> 大家举杵莫住手，城高不用官军守。②

诗篇的反讽可谓辛辣，但因为是在古题的掩护下，诗中又无具体时间、地点和人物，这种谲谏想必不会为诗人引来文字之虞。③

三、乐府古题传统的几个方面

为数颇多的乐府解题著作和乐府诗选本，保存了乐府古题传统的诸多元素，同时不断地提示后来者这一传统的不容忽视。但这些解题和选本偏重于古题事义的记述和解释，相对忽略了乐府古题在音乐层面和修辞层面的连续性。明代复古诗学兴起后，乐府古题的本调受到不少诗人的重视，但其时古乐曲调已渺不可考，本调的追求要么只是一种空虚的想象，要么只能在语音的层面上进行悬揣。而乐府古题在修辞层面的连续性，似乎从未有论者言及。著者试图由音乐、意义和修辞三个层面对乐府古题的传统进行阐述。

---

① 何宁《淮南子集释》，《新编诸子集成》本，第12卷，第894页，北京，中华书局，1998。

② 清金檀辑注，徐澄宇、沈北宗校点《高青丘集》，第1卷，第59页，上海，上海古籍出版社，1985。

③ 案：刘基亦有《筑城词》，但采取的是直陈时事的方式，讽刺的是不肯参与筑城的百姓，对当权者只是温和的敦劝。其诗曰：“君不见杭州无城贼直入，台州有城贼不入。重门击柝自古来，而况四郊多警急。愚民莫可与虑始，见说筑城俱不喜。一朝城成不可逾，挈家却向城中居。寄语筑城人，城高固自好。更须中食仍足兵，不然剑阁潼关且难保。独不念至元延佑年，天下无城亦不盗。”诗载于《诚意伯文集》，《四部丛刊》影印乌和许氏藏本，第10卷，第236页。

（一）音乐层面：本调

乐府本为入乐的歌诗，乐府古题和后世的词牌相似，最初其实是一种调名。因此，在乐府古题传统的生成过程中，音乐曲调应该是核心的因素。特别是在乐府诗入乐比较普遍的两汉时期，曲调在凝聚同一古题下不同诗歌的连续性方面，保持着决定性的作用。以《鹿鸣》为例。

《鹿鸣》在先秦时代为《诗经》（大雅·文王之什）中的一首。魏杜夔传旧雅乐四曲，皆古声辞，《鹿鸣》即其一。魏明帝太和中，左延年改杜夔《驺虞》等三曲，更自作声节，唯因夔《鹿鸣》全不改易。后又改作三篇，一曰《于赫》，咏魏武帝，声节与古《鹿鸣》同；第四曲复用《鹿鸣》。晋初，食举乐亦用《鹿鸣》。荀勖作《于皇》代《于赫》，《祖宗》代《鹿鸣》，皆沿用旧曲而造作新辞；荀氏所作《食举乐东西厢歌十二首》其一《煌煌》亦为古《鹿鸣》曲。又，傅玄、张华皆作《于赫》诗，不闻制作新曲，意是沿用古曲。由以上胪列可知，魏晋时期，乐府诗沿用《诗经·鹿鸣》声节并传世者，至少有：傅玄一首、荀勖三首、张华一首，计五首。《鹿鸣》古声节已渺不可考，但由这五首乐府诗的韵律特征，或可窥见一二。这五首诗的共同点是：一章，章八句，句四言，偶句用韵，共四韵。《诗经·鹿鸣》（三章）首章也是如此。我们或许可以这样揣测：这五首乐府诗所配乐曲沿用了《鹿鸣》古曲，表现在诗歌韵律上亦与《诗经》之《鹿鸣》（首章）一致。由内容而言，因为都是食举所用，这五首乐府诗多表现朝享宴乐、礼容德馨，与《诗经》之《鹿鸣》亦保持着连续性。①

然而，随着乐府不断脱离音乐演奏实践，乐府音节失传，后人再欲追寻古题的本调，便只是一种奢谈。这种奢谈在明代蔓延成一种风尚。明人认为可以通过摹仿古乐府诗的章句、韵律，来窥见或再现古乐府曲调的风貌。② 他们所谈论的本调，其实只是古乐府诗在语言层面的韵律特征，而非古乐府的音乐曲调。但他们的努力所能达到的效果

① 此段所引证诸史实及诗篇，均参见《乐府诗集》第13卷《燕射歌辞》。

② 如明人胡缵宗曰："苟作之既曲，则宣之自协；宣之既协，则按之自谐。协乎辞斯谐乎声，协乎调斯谐乎容，谓汉乐府不可拟乎？"文载于《拟汉乐府》，卷首《自序》，《四库全书存目丛书》集部62册影印明嘉靖刻本，第532页。

仅仅是“章句体裁仿佛古人，未敢信其可被管弦也”。①

（二）意义层面：本事本义

自从“崔豹之徒以义说名，吴兢之徒以事解目”② 以来，大量乐府解题的典籍先后产生。这些解题著作，带着追本溯源的兴趣，试图为许多古题寻找到最早的来由及其最应该表现的主题，因此不同解题著作之间难免存在分歧，但整体而言，它们还是共同构建了乐府古题传统中最为显著的一个方面：本事及其相应的本义。以《陌上桑》古题为例。

《陌上桑》别有异名《采桑》、《艳歌行》、《罗敷行》、《日出东南隅行》等，载于郭茂倩《乐府诗集》卷二十八《相和歌辞》三中，历来诗人所咏甚伙。《陌上桑》本事，依晋人崔豹所说：“《陌上桑》，出秦氏女子。秦氏邯郸人，有女名罗敷，为邑人千乘王人妻。王人后为赵王家令，罗敷出采桑于陌上，赵王登台见而悦之，因饮酒，欲夺之。罗敷乃弹筝作《陌上桑》之歌以自明焉。”③ 崔豹所注不知何据，后人所作《陌上桑》诗，所用本事与之不甚相合，却多半受了《陌上桑》古辞的影响。唐人吴兢依据《陌上桑》古辞的内容，修改了崔豹的解题，曰：“案其歌词，称罗敷采陌上，为使君所邀，罗敷盛夸其夫为侍中郎以拒之，与旧说不同。”④ 从崔豹到吴兢，《陌上桑》的本事呈现泛化的趋势，赵王泛化为某使君，王人泛化为某侍中郎；但基本的关目都一样：罗敷采桑——使君相邀——罗敷婉拒。具体诗篇又可能与解题著作不完全吻合。诗人经常只是撷取本事中的某一关目或场景，加以发挥。如晋人陆机一首（题为《日出东南隅行》），着意在罗敷“冶容”和“春游”的铺写上，使君和夫婿的角色则完全消失。⑤ 但可以明确的是，历代诗人所歌咏的《陌上桑》，一般都围绕着一个中心事件：

---

① 钱良择《唐音审体》，丁福保辑《清诗话》本，第780页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 郑樵《通志》，第49卷，第625页，北京，中华书局，1983。

③ 《古今注》卷中《音乐第三》，第8页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

④ 唐吴兢《乐府古题要解》，丁福保辑《历代诗话续编》本，第27页，北京，中华书局，1983。

⑤ 陆机《日出东南隅行》末二句曰：“冶容不足咏，春游良可叹。”见郭茂倩《乐府诗集》，第28卷，第419页，北京，中华书局，1979。

罗敷采桑。个别诗人尽可在这一传统中加进新的因素，如王筠一首曰："秋胡始停马，罗敷未满筐。"① 将使君置换成秋胡，试图糅合进秋胡戏妻的典故。但《陌上桑》以罗敷采桑为本事的传统，并不因之而改变。

（三）修辞层面：表现手法

在乐府古题的传统中，本调和本事较为诗家所重视。如明人胡应麟曰："乐府大篇必仿汉魏，小言间取六朝，近体旁参唐律。用本题事而不失本曲调，上也；调不失而题小舛，次也；题甚合而调或乖，则失之千里矣。"② 其实，在古题的传统中，表现手法及其相应的思维方式，亦是一重要方面。试以《车遥遥》与《自君之出矣》二古题为例，阐述乐府古题传统中较少被人注意的方面。

《车遥遥》古题，见载于《乐府诗集》卷六十九《杂曲歌辞》九，题下所收诸诗多为中唐诗人所作，因此年代较早的崔豹、吴兢之徒，都没有为之撰写题解。事实上，《车遥遥》古题自南朝梁车敷以来，已经形成一个具有一贯主题和表现手法的传统，直到明清时代，诗人在写作拟古乐府诗时，仍然遵循这一不成文的传统。

《车遥遥》表现的主题一般是，（征人或游子的）远去和（闺妇的）追随。在具体表现过程中，诗人首先表现征人或游子的远去是无法阻止的：

> 路喜到江尽，江上又通舟。
> 舟车两无阻，何处不得游？
> 丈夫四方志，女子安可留？③
>
> ——（唐）孟郊

舟车利便，且去意已决，征人渐行渐远成为不可阻拦的过程。诗篇总在这里形成顿挫，转向主题的另一半：闺妇的追随。在妇女尚未解放的古

---

① 《乐府诗集》，第28卷，第413页，北京，中华书局，1979。

② 胡应麟《诗薮·内编》，第1卷，第15页，上海，上海古籍出版社，1962。

③ 华忱之、喻学才校注《孟郊诗集校注》，第1卷，第43页，北京，人民文学出版社，1995。

代中国，女子追随行役在外的良人，只能是无法付诸践履的愿望。因此，诗歌所表现的追随行为通常只是发生在想象和虚幻中。《车遥遥》古题在处理追随的主题时，采取的通常是替代身体的表现手法。

君安游兮西入秦，愿将微影随君身。
君在阴兮影不见，君仰日月妾所愿。①

——（梁）车斁

在此诗中，影子替代闺妇，达到了追随和接近游子的目的；同时，闺妇也在想象中，借助替代的影子，满足了自己在现实生活中无法实现的欲望。车斁诗中这一化身为影的愿望，显然借用了陶渊明《闲情赋》十愿之一："愿在昼而为影，常依形而西东；悲高树之多荫，慨有时而不同。"② 就连因替代物的功能局限而引发的焦虑感也沿用下来，看来车斁只是借鱼于人而非借渔于人了。《车遥遥》古题下的其他诗篇，在沿用远去与追随这一主题的同时，相应地沿用了替代身体的隐喻方式。

君家大宅凤城隅，年年道上随行车。
愿为玉銮系华轼，终日有声在君侧。③

——（唐）张籍

君心若车千万转，妾身如辙遗渐远。
碧川迢迢山宛宛，马蹄在耳轮在眼。④

——（唐）张祜

欲车不行愿车覆，还愁损我车中玉。
安得身如芳草多，相随千里车前绿。⑤

——（明）高启

---

① 《乐府诗集》，第69卷，第986页，北京，中华书局，1979。

② 龚斌校笺《陶渊明集校笺》，第5卷，第378页，上海，上海古籍出版社，1999。

③ 《乐府诗集》，第69卷，第986－987页，北京，中华书局，1979。

④ 《乐府诗集》，第69卷，第987页，北京，中华书局，1979。

⑤ 《高青丘集》，第1卷，第48页，上海，上海古籍出版社，1985。

因此，构成《车遥遥》古题传统的因素，不仅仅是一个既定的主题，还有达到这一主题所应采取的表现手法。这种表现手法有时非常隐蔽，如《车遥遥》古题所采取的替代身体的隐喻；有时比较明显，如《自君之出矣》中有关思念的明喻。

《自君之出矣》古题，源自徐幹《室思诗》第三章："自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。"① 之后，绝大多数乐府诗作者都沿袭了徐幹的模式：五言四句，首句例为"自君之出矣"，二句写思妇独处的现实场景，三句是有关"思君"的明喻，四句指出喻矢和喻的之间的相似之处。郭茂倩《乐府诗集》卷六十九《杂曲歌辞》九《自君之出矣》古题下收十五家二十一首，仅有鲍令晖一首、虞羲一首不甚遵循这种模式。因此，至少在魏晋南北朝时期，《自君之出矣》形成一个相对严格的传统，大多数诗人都屈服于这一传统，诗人们剩下的自由发挥的空间，仅仅是有关思念的比喻。此处仅列举其中烛的比喻。

自君之出矣，金炉香不然。思君如明烛，中宵空自煎。

——（齐）王　融

自君之出矣，绿草遍阶生。思君如夜烛，垂泪着鸡鸣。

——（陈）后　主

自君之出矣，房空帷帐轻。思君如昼烛，怀心不见明。

——（陈）后　主

自君之出矣，红颜转憔悴。思君如明烛，煎心且衔泪。

——（陈）贾冯吉

自君之出矣，明镜罢红妆。思君如夜烛，煎泪几千行。

——（隋）陈叔达

四、乐府古题传统的延续：拟古乐府诗的诸种方式

拟古乐府诗，古来有之，南朝尤盛；至明代复古派兴起，古乐府

---

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第3卷，第375页，北京，中华书局，1983。

诗的写作蔚为风尚，拟古的方式既包综齐、梁的赋题、拟篇，又创造次韵、分解等新名目。因此，这里拟以明代为中心，探讨拟古乐府诗的诸种方式。

（一）赋题

乐府古题通常具有某一本事和本义。沿用古题，写题中事，陈题中义，即可称之为赋题。清人叶矫然以诗人对乐府古题的利用方式为标准，归纳写作乐府诗的四种情况，其中之一为“就题赋形”①，也就是这里所说的赋题。此以刘基《关山月》为例说明，诗曰：

> 关山月明风恻恻，万里黄云杂沙砾。
> 夜深羌笛吹一声，征人相看泪沾臆。
> 古人以绥服，奋武卫耕战，守御不外求。
> 何人倡此戍边策，千载以贻中国忧。
> 关山月，圆复缺，何忍年年照离别。
> 愿得驰光照明主，莫遣边人望乡苦。②

唐人吴兢解题曰：“《关山月》，右皆言伤离别也。”③《乐府诗集》卷二十三《横吹曲辞》三《关山月》题下收自梁元帝、徐陵至唐李白、张籍所作，皆以征戍和离别为主题，以关山明月为意象。刘基此诗在主题和意象上遵循了六朝以来的传统，并且在章法上不摹仿其中任何一家，故称之为赋题。

（二）拟篇

同一古题下的诗篇中，有些可能成为经典作品，受到后世诗人从命意、章法、用语等方面的效仿，这称之为拟篇。如胡应麟《远别离》

---

① 清叶矫然《龙性堂诗话初集》，《清诗话续编》本，第952页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 《诚意伯文集》，《四部丛刊》影印乌和许氏藏本，第10卷，第218页。

③ 唐吴兢《乐府古题要解》，丁福保辑《历代诗话续编》本，第52页，北京，中华书局，1983。

诗，自序曰："七夕感事作，用李白体。"① 张羽（1333－1385）作有《吴宫春词拟王建》、《楚宫夏词拟张籍》、《秦宫秋词拟李贺》、《汉宫冬词拟温庭筠》等诗②。此处以《吴趋行》为例，比较晋人陆机与明人高启所作同题诗篇的异同。

楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋。
吴趋自有始，请从阊门起。阊门何峨峨，飞阁跨通波。
重栾承游极，回轩启曲阿。蔼蔼庆云被，泠泠祥风过。
山泽多藏育，土风清且嘉。泰伯导仁风，仲雍扬其波。
穆穆延陵子，灼灼光诸华。王迹颓阳九，帝功兴四遐。
大皇自富春，矫手顿世罗。邦彦应运兴，粲若春林葩。
属城咸有士，吴邑最为多。八族未足侈，四姓实名家。
文德熙淳懿，武功侔山河。礼让何济济，流化自滂沱。
淑美难穷纪，商榷为此歌。③

——陆机

仆本吴乡士，请歌吴趋行。吴中实豪都，胜丽古所名。
五湖汹巨泽，八门洞高城。飞观被山起，游舰沸川横。
土物既繁华，民风亦和平。泰伯德让在，言游文学成。
长沙启伯基，异梦表休祯。旧阀凡几家，奕代产才英。
遭时各建事，徇义或腾声。财赋甲南州，词华并西京。
兹邦信多美，粗举难备称。愿君听此曲，此曲匪夸盈。④

——高启

晋人崔豹曰："《吴趋曲》，吴人歌其地也。"⑤ 陆、高二诗本义皆在歌咏吴地；章法亦相同，起首和结尾都是对君一歌、请君一听的口吻和套语，中段是风土和人物的铺叙。显然，高启在写作《吴趋行》

① 《少室山房集》，第6卷，第37页，台北，台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》，第1290册。

② 明张羽《静居集》，《四部丛刊》本，第2卷。

③ 《乐府诗集》，第64卷，第934页，北京，中华书局，1979。

④ 《高青丘集》，第1卷，第2页，上海，上海古籍出版社，1985。

⑤ 《古今注》，同前注，卷中，第8页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

诗时，有意识地摹仿了同为吴人的陆机的同题作。[1]

（三）次韵

追和前人古乐府诗篇，自古有之，如李贺（790－816）有《追和何谢铜雀妓》。[2] 但李贺只是和诗，而非每个韵脚都一致的次韵。这种做法似乎在明代以前比较少见，明人诗集中则经常可以读到这种次韵的拟古乐府诗。如广东人江源写有《燕歌行次魏文帝韵》、《燕歌行次唐人高适韵》、《老将行次唐人王维韵》、《大堤曲次唐人杨巨源韵》等，举第一首为例：

> 幽燕先秋零露凉。画栏玉树凋飞霜。北风鹰鹞争翱翔。
> 贱妾忧来结寸肠。良人胡为客他乡。从来弧矢射四方。
> 青苔从他生洞房。悠悠念君不能忘。未寒先寄君衣裳。
> 萧关远戍非征商。雨雪惟忧边路长。鸳衾不恨空象床。
> 愿君封侯乐未央。南北且莫遥相望。桑干欲渡河无梁。[3]

次韵诗因为受到原作押韵的约束，青胜还是效颦，基本上取决于诗人才力的大小。江源所作次韵拟古乐府诗，既在句数、用韵上受制于原作，亦在语汇、意象和章法上蹈袭前人，因此是比较失败的作品。

（四）填词

作为拟古乐府的一种方式，填词法指的是在字数、句数、句式和

---

① 案：拟篇的做法，使陆、高二诗在外观上很相似，但二人在诗中所体现的时间意识仍然存在很大差别。具体而言，陆机更关注当下而非过去；高启与之正相反。二诗中段皆由风土和人物两部分组成，前者指向现实，后者指向历史。高启诗用于历史人物的诗句明显多于风土；陆机诗则在二者之间取得平衡。陆机在写吴地先哲时，很自然地以“八族未足侈，四姓实名家”数句，将其延续到当下的豪门大族；高启在写吴中风土时，很奇怪地把眼光放在过去，如诗中“八门洞高城”句，据王鏊（1450－1524）《正德姑苏志》记载：“宋初门已塞二，惟阊、胥、盘、葑、娄、齐六门。”高启身为苏州人理应知道这一情况，但他仍然选择了用历史的记载来描写当下的风土。同样在一首《吴趋行》中，陆机兼顾过去与现在，并且更倾向于现在；而高启显然更迷恋历史人物和景观。

② 《李长吉歌诗汇解》，第3卷，第98页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 《桂轩续稿》，第1卷，第523页，《续修四库全书》第1330册，影印上海图书馆藏明弘治刻本。

节奏等方面摹仿前代诗家的古乐府诗，但并不如词牌一样讲究声律的技巧。清人汪师韩曰："奈何后之拟乐府者，妄用填词之法以求合。"[1]填词法未知起于何时。杨慎《词品序》曰："在六朝若陶弘景之《寒夜怨》、梁武帝之《江南弄》、陆琼之《饮酒乐》、隋炀帝之《望江南》，填词之体已具矣。"毛奇龄《西河词话》亦曰："如隋炀帝《望江南》、徐陵《长相思》，亦何尝是词，而句调可填，即为填词。"升庵、西河举梁、陈、隋诸篇乐府诗，以为填词之祖，用意乃在追溯词体的源头，并非本文讨论的拟古方式。但换种角度来看，梁武帝《江南弄》、隋炀帝《望江南》的写作方式正如西河所说的"句调可填"，亦即按调声之曲折为句度之长短。因此，梁、陈诗人写作长短句形式的乐府诗，可能就是拟古意义上的填词法。以梁武帝等的《江南弄》为例。据南朝陈僧智匠《古今乐录》记载，梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南弄》七曲。[2]此七曲之声节已不得而知，但现存梁武帝《江南弄》诗七首在音韵上显然有着共同的谱式，皆为三句七言，押柏梁体韵，四句三言，隔句用韵，并有和声三、七言各一句，连韵；其中第四句（三言）重复第三句（七言）的末三字，是为顶针法。其句度可标识为：7a/7a/7a/3a/3b/3c/3b，（和声）3d/7d。其后，梁简文帝作《江南弄》三首、沈约《江南弄》四首，皆沿用梁武帝的句度。这种乐府诗的写作方式和宋以后的倚声填词相去不远，只是在声律上不讲究平仄、清浊、阴阳、五音等。

但后世诗人似乎并不热衷于这种填词法，直到复古诗学兴盛的明代中后期，这种拟古方式才又流行起来。以《秋胡行》为例。

明人沈一贯（1537－1615）有《拟秋胡行十一首》：

物情无象，物初悬可知。物情无象，物初悬可知。贤人逢殃，将德犹亏。嵇公虽仙，柳惠吾师。人间难工，天上易居。歌以言之，物初悬可知。（其一）

异类可托，忠信涉波涛。异类可托，忠信涉波涛。鸟巢可窥，兽群可遨。目不忤眴，心无灼焦。人间虽远，天上非遥。歌以咏

---

[1] 清汪师韩《诗学纂闻》，郭绍虞编《清诗话》，第446页，上海，上海古籍出版社，1978。

[2] 《乐府诗集》，第50卷，第726页，北京，中华书局，1979。

之，忠信涉波涛。（其二）①

沈一贯显然是按照一个模子写出这组诗的。另外，王世贞（1526－1590）《秋胡行》（五解）、赵南星（1550－1627）《秋胡行》（二首），与沈诗也是一个模子出来的。事实上，沈、王、赵三组〈秋胡行〉都效仿了嵇康（223－262）诗。嵇康《秋胡行七首》曰：

富贵尊荣，忧患谅独多。富贵尊荣，忧患谅独多。古人所惧，丰屋蔀家。人害其上，兽恶网罗。惟有贫贱，可以无他。歌以言之，富贵忧患多。②

篇有定句，句有定字，某些句子的重复，韵脚的分布，甚至倒数第二句“歌以言之”的使用，这些都说明沈、王、赵三人是完全按照嵇康诗的模子写作的。如果不考虑声律因素，《秋胡行》简直无异于后世的词牌。

（五）分解

古乐府诗的本辞是不分解的，分解是入乐的结果。明代复古诗人认为，古乐曲虽然已经消亡，但通过模仿古乐府诗的声律特征，可以达到恢复古乐面貌的目标。③ 因入乐需要而分解的古乐府诗，更多地保留古乐曲的特征，因此摹仿分解的古乐府诗，更能接近古乐府诗的本调。于慎行（1545－1607）尤其欣赏这种分解的古乐府诗，作有《短歌行》（六解）、《燕歌行》（七解）、《西门行》（六解）、《艳歌何尝行》（五解十趋）、《满歌行》（四解十趋），计七十八首，总名为“古

① 明沈一贯《喙鸣诗集》，第2卷，第528－529页，《续修四库全书》第1357册，影印中国国家图书馆藏明刻本。

② 《乐府诗集》，第36卷，第529页，北京，中华书局，1979。

③ 案：明代似乎没有诗家对此观念做出正面表述，直到清代周文禾才有明确说法：“汉乐府谱调之亡，实未亡也。以字核准七音，即以七音之尺上配之，安见古乐之不重见于今哉？”叶廷管《南宋百一乐府评引》，载于《南宋百一乐府》，光绪庚辰年刻本，卷首。

乐府本调”，自叙曰：“取其音节稍近者仿其一二，谓之本调。”① 此处以王世贞《白头吟》为例，诗曰：

南山有匹鸟，自呼为凤皇。虽复具五色，不能顾其双。一解
昔者呼凤皇，凤皇不成双。今者呼凤皇，凤意不求皇。二解
昔求一何难，今飞一何易。今去呼不来，昔来推不去。三解
新人芙蓉花，旧人芙蓉枝。新人山作眉，旧人霜作眉。四解
妾无百种态，是君当心际。妾无百种嗤，是君心别时。五解
床上五弦琴，一弦今一心。新弦终须断，旧弦不可寻。六解②

《白头吟》（皑如山上雪）古辞本不分解，晋乐所奏时衍为五解。王世贞拟作时，弃本辞而取歌辞，自谓曰：“用本事本调。”③ 又曰：“某近稍稍因新事创名，度以古曲。”④ 古乐府曲调失传已久，王世贞的“度以古曲”，大概就是所谓的“用本调”。

五、乐府古题传统的游离：以咏乐府古题诗为中心

诗家如果既不愿意接受古乐府传统的束缚，又不愿意选择新乐府的随事名篇，他们还可以考虑介于二者之间的咏乐府古题诗。⑤ 如清人梁章钜（1775－1849）所云：“借古乐府之题，写我胸臆，而体格字句，则且以不知为不知置之。”⑥ 咏乐府古题诗仅仅是借用了古题的题

---

① 明于慎行《谷城山馆诗集》，第1卷，第4页，台北，台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》1291册。

② 明王世贞《弇州四部稿》，第5卷，第57页，台北，台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》1279册。

③ 案：见此诗题下自注。又，晋乐所奏《白头吟》为五解，而王世贞拟作为六解，不知何故仍自许为本调。

④ 《弇州四部稿》，《书牍·张助甫》，第121卷，第61页，台北，台湾商务印书馆《文渊阁四库全书》1281册。

⑤ 案：“咏乐府古题诗”的提法可能源自于清人冯班（1602－1671），他归纳古乐府为七类，其五为“咏古题”。详参《钝吟杂录》，《清诗话》本《论乐府与钱颐仲》，第40页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑥ 清梁章钜《退庵随笔》，《清诗话续编》本，《学诗一》，第1962页，上海，上海古籍出版社，1983。

面含义，不必考虑本事本义等因素，因此能更加自由无碍地抒情言志和叙事议论。

游离于古乐府传统边缘的咏乐府古题诗，在文学功能上接近于一般的古近体诗，可以如新乐府般记录时事风俗，如明人董传策（？－1579）《公无渡河》，自序曰："时有郭公之变，因假古题，述此篇。"[①] 也可以用于酬赠、唱和等交际用途，如徐贲（1335－1393）《短歌行赠杜君寅》、《柳短短送陈舜道》。[②] 诗人有时会在乐府古题前面加上"赋得"二字，表明乐府古题本身成为诗歌咏写的对象，如李梦阳（1472－1529）《赋得古别离送龙湫子》。[③]

前文论及《车遥遥》古题在主题和手法方面的传统，此处再以之为例，探讨咏乐府古题诗如何游离于古乐府传统的边缘。明人苏佑《车遥遥晚至翼城县赋》诗曰：

> 车遥遥，鸡鸣起。
> 羲和鞭六龙，周天几万里。
> 入蒙汜，出扶桑，双轮逐日随翱翔。
> 随翱翔，坐起忽，流彩夕栖崦嵫山。
> 回光朝映金银阙，车遥遥，心悦怿。
> 弃杖空看成邓林，君行漫逐羲和辔。[④]

此诗关注的不再是征人远去与闺女追随的主题，采用的也不再是替代身体的手法，而是以屈原的方式，虚构了一个《离骚》式的远游的神话，隐喻的是旅途与人生过程的艰辛。隐喻手法和神话题材的引入，使此诗具有浓厚的文人色彩，与素朴的古乐府诗迥异其趣。又如胡奎《车遥遥送人之京》诗：

---

① 明董传策《采薇集》，《四库全书存目丛书》，集部第122册，第2卷，第317页。

② 《北郭集》，《四部丛刊三编集部》，第1卷，第6页、9页，上海，商务印书馆，1932。

③ 明李梦阳《嘉靖集》，嘉靖间刻本，不分卷。

④ 明苏佑《谷原诗集》，《四库全书存目丛书》集部第91册，影印嘉靖三十七年龚秉德刻本，第364页。

车遥遥，云路长。

车轮不生角，马啼安得方。

英英冠玉车中郎，欲行不行官道傍。

我辕西行无鸟道，我辙北上无羊肠。

平明起拂车上霜，金鸡叫日升榑桑。

避尘有巾雨有盖，无疾无驱镇相待。①

对比《车遥遥》古题，胡奎此诗正好颠倒了古题的本义。古题描写的是征人远去的难以阻止和闺妇的企图挽留，而胡奎借此古题以送人，表达的却是友人临行时的迟迟不发和诗人的达言相送。胡奎此诗仅仅是在题面上借用了《车遥遥》古题，却在主题上完全背离了古题的传统。

从乐府文学史的衍变过程看来，咏乐府古题诗可以视为由拟古乐府到新乐府诗的过渡。这一过渡的历史进程主要在初盛唐时期。初唐时期，卢照邻等诗人已极力批判六朝拟古乐府的逐影凿空。② 盛唐时期，李白等诗人虽沿用古题，已变其体格，并自抒己意。杜甫诗包综前代，沾溉后学，其乐府诗既有沿用古题、自出新意的咏古题诗，如《短歌行赠王郎司直》、《前苦寒行》、《后苦寒行》等，又有即事名篇、空无依傍的新乐府诗，如《兵车行》、《锦树行》、《忆昔行》等，典型地体现了从咏乐府古题到新乐府的距离和过渡。新乐府在中唐时期张、王、元、白等诗人手中形成规模以后，乐府文学史实际上形成了拟古乐府诗、咏乐府古题诗和新乐府诗三者共存并互有消长的局面，大体而言，宋金元以咏乐府古题诗为多，明代以拟古乐府为尚，清代惩戒前朝余弊而以新乐府为主。但不管时代风尚如何变化，作为中间派的咏乐府古题诗始终是最无可非议的选择。

---

① 明胡奎《斗南老人集》，台北，台湾商务印书馆影印文渊阁《四库全书》1233册，第2卷，第416页。

② 卢照邻《乐府杂诗序》曰："言古兴者多以两汉为宗，议今文者或用东朝为美。《落梅》、《芳树》，共体千篇；《陇水》、《巫山》，殊名一意。亦犹负日于珍狐之下，沈萤于烛龙之膽，辛勤逐影，更似悲狂，罕见凿空，曾未先觉。潘、陆、颜、谢，蹈迷津而不归；任、沈、江、刘，来乱辙而弥远。其有发挥新题，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上。自我作古，粤在兹乎?"文载于《幽忧子集》《四部丛刊初编》影印江安傅氏双鉴楼藏明刊本，第6卷，第43页。

六、结　　语

以上是对乐府古题传统的整体考察，笔者试图系统地总结古题传统中最为重要的现象和规律。但或许更为重要的，是对每一古题及使用该古题的历代诗篇作个案的分析。前文中笔者也努力尝试这种微观的探讨，如《车遥遥》的主题和手法的分析，但显然这种尝试只是抛砖引玉。许多被频繁使用的古题如《江南曲》、《乌夜啼》等，都值得做深入全面的专题研究；并且这种专题研究还应该把视野从唐代延伸到明清，做更为完整的历史考察。①

① 案：宇文所安（Stephen Owen）以《战城南》古题为例，分析了从乐府古辞到唐李白、明王世贞、清李邺嗣三家所拟的一组诗篇，在考察乐府古题的传承和衍变方面，对笔者颇有启发。其文详见 Stephen Owen.. An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911. New York: w. w. Norton & Company, 1996. pp. 243 - 246. 又，柯素芝（Suzanne Cahill）对［临江仙］词牌的主题、情节、语汇和意象作过精彩的分析，其结论虽未必能成立，但其由归纳而演绎的思路、兼有宏观与微观的中观视角，对乐府古题的研究具有启发意义。柯文“Sex and the Supernatural in Medieval China: Cantos on the Transcendent Who Presides over the River”，载于 Journal of the American Oriental Society, Vol. 105, No. 2 (Apr. - Jun., 1985), pp. 197 - 220.

乐府学研究论著索引

◇［日本］佐藤大志

前　言

本目录收录的是1930—2000年在中国（包括大陆、台湾、香港）发表的有关汉魏晋南北朝时期乐府的论文（包括杂志、纪要论文、报纸）。

本目录的编辑，参照了以下目录类文献：

1.《东洋史研究文献类目》　1934年版～1962年版　京都大学人文科学研究所编

2.《东洋学文献类目》　1963年版～1999年版　京都大学人文科学研究所附属东洋学文献中心编

3. 复印报刊资料·J2·《中国古代、近代文学研究》1980～2001（中国人民大学书报资料中心）

4.《中国古典文学研究论文索引》（1949～1980）　中山大学中文系资料室编　广西人民出版社　1984

5.《中外六朝文学研究文献目录》（1900～1983）增订版　洪顺隆主编　汉学研究中心　1992

6.《中外六朝文学研究文献目录》（1992.7～1997.6）上·中·下　洪顺隆主编　《汉学研究通讯》17-4（1998.11）·18-1（1999.2）·18-2（1999.5）

7.《中国通代文学论著集目正编（中国文学论著集目正编之一）》　王国良编　五南图书出版有限公司　1996

8.《中国通代文学论著集目续编（中国文学论著集目续编之一）》　王国良编　五南图书出版有限公司　1997

9.《先秦两汉文学论著集目正编（中国文学论著目正编之二）》　韩复

智编　五南图书出版有限公司　1996

10.《先秦两汉文学论著集目续编（中国文学论著集目续编之二）》韩复智编　五南图书出版有限公司　1997

11.《魏晋南北朝文学论著集目正编（中国文学论著集目正编之三）》王国良编　五南图书出版有限公司　1996

12.《魏晋南北朝文学论著集目正编（中国文学论著集目正编之三）》王国良编　五南图书出版有限公司　1997

文献收集时，原则上只限于论题包含“乐府”或“乐府题名”的论著，但论题上无明显标记、据笔者判断内容上确实与乐府研究有关的一部分文献也加了进来。

目录中将单行本和论文分开，将众多论著按年代顺序加以排列。最初也想像“日文编”一样，按时代和内容进行分类，但由于许多论文没有看到，恐怕类推有误，只按年代顺序进行排列。

【单行本】

所列包含题目、作者、发表的杂志、图书、报纸的名称以及卷、号、发行年月。还因许多论著发表月份不清，各年内的论著也不是严格按时间顺序排列。

1932 年

《乐府文学史》　罗根泽　文化学社　1932. 1　后文史哲出版社［1974］据此影印、东方出版社［1996. 3］据此再版

1933 年

《乐府通论》　王易　上海神州国光社　1933. 4　后中国联合出版公司［1944. 12］、中国文化服务社［1946. 10］、广文书局［1961. 1］据此再版

1935 年

《中国音乐文学史》　朱谦之　上海商务印书馆　1935. 10

1936 年

《乐府诗选》　朱建新　正中书局　1936.9

1944 年

《汉魏六朝乐府文学史》　萧涤非　中国文化服务社　1944.10　后长安出版社［1976.10］据此再版、人民文学出版社［1984.3］据此修订版

1952 年

《汉魏六朝诗论丛》　余冠英　棠棣出版社　1952　后上海文艺联合出版社［1954.7］据此再版

1953 年

《乐府诗选》　余冠英　人民文学出版社（北平）　1953.12

1955 年

《六朝乐府与民歌》　王运熙　上海文艺联合出版社　1955　后古典文学出版社［1957］、中华书局［1961］、新文书出版公司［1982］据此再版

《乐府古诗》　徐澄宇选注　春明出版社　1955.6

1957 年

《乐府诗研究论文集》　作家出版社　1957.4

1958 年

《汉魏乐府风笺》　黄节笺释　陈伯君校订　人民文学出版社　1958.3　后学生书局［1958.3］据此再版

《乐府诗论丛》　王运熙　上海古典文学出版社　1958.4

1959 年

《汉魏六朝民歌选》　人民文学出版社编　人民文学出版社　1959.6

《胡笳十八拍讨论集》　文学遗产编辑部　中华书局　1959.11

1961 年

《乐府诗选注》　龚慕阑　广文书局　1961

1963 年

《乐府诗粹笺》　潘重规　人民出版社（香港）　1963

1966 年

《汉魏南北朝乐府》　李纯胜　台湾商务印书馆　1966. 10

1969 年

《乐府新诗选》　萧而化　开明书店　1969

1970 年

《汉代乐府与乐府歌辞》　张寿平　广文书局　1970. 2

《乐府诗研究论文集（2）》　中国语文社（中国古典文学研究论文汇编 3）　1970. 8

1974 年

《乐府诗校笺》　潘重规　学海出版社　1974

《乐府诗选》　朱建新　正中书局　1974

《乐府古辞钞》　汪中　学海出版社　1974

《乐府古辞考》　本馆编审部编　台湾商务印书馆　1974

1976 年

《汉魏六朝乐府研究》　陈义成　嘉新水泥公司文化基金会　1976. 10

1978 年

《乐府诗研究》　江聪平　复文书局　1978. 3

《汉魏六朝诗论丛》　余冠英　河洛图书出版社　1978

1979 年

《两汉乐府诗之研究》　张清钟　台湾商务印书馆　1979. 4

《乐府相和歌与清商研究》　胡红波　天才出版社　1979

《乐府诗选注》　汪中　学海出版社　1979

1980 年

《两汉乐府研究》　亓婷婷　学海出版社　1980. 3

《乐府诗》（上）（下）　洪顺隆评注　林白出版社　1980. 7

1981 年

《大地之歌——乐府》　傅锡壬编撰　时报文化公司　1981. 1

1982 年

《中国音乐与文学史话集》　黄炳寅　国家出版社　1982. 10

1984 年

《乐府散论》　王汝弼　陕西人民出版社　1984. 11

《汉乐府小论》　姚大业　百花文艺出版社　1984

1985 年

《乐府诗史》　杨生枝　青海人民出版社　1985. 1

《论吴歌及其他》　天鹰　上海文艺出版社　1985. 1

《乐府诗选讲》　杨磊　北方妇女儿童出版社　1985. 12

《乐府诗词论丛》　萧涤非　齐鲁书社　1985. 5

1986 年

《六朝乐府诗选》　张亚新选注　中州古籍出版社　1986. 8

《汉魏六朝乐府诗》　王运熙、王国安　上海古籍出版社　1986. 7

《乐府诗纪》　汪中　学生书局　1986. 10

1987 年

《乐府故事》　金大业　燕山出版社　1987

1988 年

《乐府诗名篇赏析》　许逸民等编　北京十月文艺出版社　1988. 2

《历代乐府诗选析》　傅锡壬译注　五南图书出版公司　1988

《古曲乐舞诗赏析》　徐昌洲、李嘉训　黄山书社　1988

1990年

《乐府诗鉴赏辞典》　李春祥主编　中州古籍出版社　1990.3

1992年

《汉乐府研究》　张永鑫　江苏古籍出版社　1992.6

《中国古代乐府诗精品赏析》　叶桂刚、王贵元　北京广播学院出版社　1992

1996年

《乐府诗述论》　王运熙　上海古籍出版社　1996.6

《两汉南北朝乐府鉴赏》　陈友冰　五南图书出版有限公司　1996.5

1997年

《汉代的乐府诗》　倪其心　大象出版社　1997

《诗经楚辞汉乐府选详解》　靳极苍　山西古籍出版社　1997

1998年

《汉魏六朝乐府观止》　赵光勇　陕西人民教育出版社　1998.2

1999年

《汉魏六朝乐府赏析》　陈友冰　安徽文艺出版社　1999.4

《乐府诗集导读》　王运熙　巴蜀书社　1999.8

《乐府诗三百首》　刘筑琴　三秦出版社　1999.9

2000年

《汉魏乐府的音乐与诗》　钱志熙　大象出版社　2000.8

《汉魏六朝乐府诗评注》　王运熙、王国安　齐鲁书社　2000.10

《乐府诗选》　曹道衡　人民文学出版社　2000.12

【论文】

1930 年

汉代乐府的解释　刘云樵　《岭南大学南风》3-4　1930. 12

《胡笳十八拍》作于刘商考　罗根泽　《朝华》2-1·2　1930. 11

清商曲辞研究　张长弓　《燕大月刊》6. 3　1930. 10

木兰诗作于韦元甫考　罗根泽　《朝华》2-3　1930. 12

1931 年

介绍罗根泽著作乐府文学史　王重民　《学文杂志》1-2　1931. 1

乐府概论　魏绍诚　《北平晨报学园》20. 21　1931. 1. 16，17

评袁昌英著孔雀东南飞及其他　浩文　《新月》3-12　1931. 10

1932 年

乐府源流　黄穆如　《津逮季刊》1-2　1932. 6

1933 年

论乐府　朱建之　《文史学研究所月刊》1-3　1933. 3

汉代乐府校释　王越　《文史学研究所月刊》1-4，5　1933. 4，5

汉代乐府释音　王越　《中山大学文史所月刊》2-1，2　1933. 10，11

两汉乐府的新分类　章桢　《光华大学半月刊》1933-11　1933. 1

孔雀东南飞年代考　王越　《文史学研究所月刊》1-2，3　1933. 2，3

乐府清商三调讨论　黄节、朱自清　《清华周刊》39-8　1933. 5

六朝恋歌的双关格　赵景深　《申报·自由谈》1933. 9. 5

同一母题的六朝恋歌　赵景深　《申报·自由谈》1933. 9. 16

南北朝的新乐府　黄泽浦　《厦大周刊》13；10-13　1933

1934 年

乐府源流　黄穆如　《津逮季刊》1-3　1934. 1

何谓乐府及乐府的起源　罗根泽　《安徽大学月刊》2-1　1934. 10

孔雀东南飞韵谱　陈士群　《国学论衡》4 下　1934. 11

乐府古辞考　吴慧星　《中国文学（温州中学）》2　1934. 12

梁鼓角横吹曲用北歌解　孙楷第　《燕京学报》16　1934

六朝乐府中的双关语　吴琼生　《青年界》6-4　1934

1935 年

论汉代乐府　赵景深　《新文学》1　1935. 4

乐府在中国文学上的地位　吴烈　《国民文学》2-2　1935. 5

1936 年

乐府之生成考　丰田穰著，张敬译　《师大月刊》26　1936. 4

张骞得胡曲李延年造成新声事辨伪　彭仲铎　《学艺》15-5　1936. 6

歌谣不是乐府亦不是诗　林庚　《歌谣周刊》2-11　1936. 6

黄晦闻汉魏乐府风笺　厉啸桐　《武大文哲月刊》5　1936. 6

述清商三调歌词诗之沿革　彭仲铎　《学艺》15-1　1936. 2

汉铙歌十八曲集解　谭献　《青鹤》4-20-22　1936. 9，10

汉铙歌十八曲集注　胡芝薪　《文学年报》1936-2　1936

宋书乐志相和歌十三曲校释　夏敬观　《艺文》1-5. 6　1936

南朝乐府中的故事与作者　罗根泽　《师大月刊》1936-6　1936

1937 年

乐府诗集古辞校正　彭丽天　《清华学报》12-1　1937. 1

乐府古辞考补　彭丽天　《大公报・图书副刊》165　1937. 1. 14

乐府始于汉武帝弁　彭丽天　《语言与文学》　1937

木兰诗的时代　曲滢生　《历史与考古》4　1937. 6

1940 年

乐府诗笺　闻一多　《国文月刊》3，4，8，11，13，16，25　1940. 10 ~1944. 1

1941 年

乐府与五言诗　孔祥瑛　《国文月刊》6，7　1941. 2，5

东汉乐府与乐府诗　张长弓　《文学年报》7　1941. 6

1942 年

乐府诗中所见之民族精神　朱潜　《斯文》2-11　1942. 4

乐府补题校记　冒广生　《同声月刊》2-9　1942

傅玄秦女休行本事考　陶元珍　《经世季刊》2-3　1942.4

乐府填词与韦昭　萧涤非　《国文月刊》14　1942.4

1943年

略谈乐府　吴世昌　《国文杂志》2-2　1943.8

1944年

乐府之由来及其衍变　祝文白　《思想与时代》37　1944.11

谈曹操《短歌行》　林庚　《国文月刊》27　1944.6

木兰诗考　杨无恙　《学海》1-3　1944.9

1945年

乐府的诙谐性　萧涤非　《国文月刊》36　1945.6

乐府诗研究谈　邵祖平　《东方杂志》41-22　1945.11

乐府臆说　杨无恙　《学海》2·3　1945

1946年

乐府歌辞的拼乐府的演变及其体制与命题　公方苓　《中央日报》1946.8.22～24

乐府的由来界说及类别　公方苓　《中央日报》1946.9.8，10

宋书乐志“今鼓吹铙歌词”考　孙楷第　《经世日报·文艺周刊3》1946.9.1

汉魏南北朝乐府诗选序例　孙楷第　《新思潮月刊》1-4　1946.11

吴声歌曲与西曲歌　俞元桂　《福建文化》3-1　1946？～1950？

花木兰从军时地考释　抱一　《中央日报》1946.12.7

木兰从军时地之商榷　荣钟麟　《中央日报》1946.12.29

1947年

乐府之性质　许梦因　《中央日报》1947.5.2

鼓吹与铙歌　汪世清　《申报·文史22》1947.5.8

论《陌上桑》　游国恩　《开明书店二〇周年记念文集》　1947.3

论陌上桑　萧望卿　《国文月刊》60　1947.10

挽歌起于楚俗论—乐府挽歌之一　丘述尧　《文化先锋》6-16，17　1947.1，2

挽歌的故事　邢庆兰　《国文月刊》61　1947.11

河中之水歌作于曹魏考　胡念贻　《中央日报》1947.11.17

晋杂舞歌的章句　孙楷第　《经世日报·读书周刊40》1947.5.21

宋书乐志“铎舞歌诗二篇考”　孙楷第　《学原》1-5　1947

懊侬歌小考　雨亭　《中央日报》　1947.5.19

阿子头及欢闻歌小考　雨亭　《中央日报》1947.6.2

六朝恋歌的廋辞　邓懿　《经世日报·读书周刊》47～49　1947.7，9，16，23

再论六朝恋歌的廋辞　邓懿　《经世日报·读书周刊》54　1947.8.27

乐府歌辞的拼凑和分割　余冠英　《国文月刊》61　1947.11

谈《西洲曲》　游国恩　《申报·文史》3　1947.12.20

乌夜啼小考　雨亭　《中央日报》1947.12.31

木兰歌的时代辨　祝本　《中央日报》1947.2.1

木兰歌出处考　任甬　《中央日报》1947.12.7

1948 年

论汉乐府中的赵代秦楚之讴——读闻一多的什么是九歌后　张长弓　《东方杂志》44-10　1948.10

陌上桑本事辨证　何裕　《经世日报·读书周刊75》1948.1.21

陌上桑时代商榷　何裕　《经世日报·读书周刊80》1948.3.3

陌上桑异名考释　何裕　《经世日报·读书周刊82》1948.3.17

陌上桑疑义诠释　何裕　《经世日报·读书周刊83》1948.3.24

陌上桑的文艺价值　何裕　《经世日报·读书周刊86》1948.4.14

《孔雀东南飞》的赏析　许文雨　《新学生》5-1　1948.5

谈吴声歌曲里的男女赠答　余冠英　《文艺复典》上　1948.9

与游国恩先生论《西洲曲》　叶玉华　《申报·文报16》1948.3.27

1949 年

乐府　詹幼馨　《台湾新生报》1949.6.17

乐府指迷笺释引言　蔡嵩云　《学原》2—2　1949

曹孟德《蒿里行》“初期会孟津乃心在咸阳”解　程会昌　《国文月刊》77　1949. 3

乐府《前溪歌》杂考　王运熙　《国文月刊》75　1949. 1

论《吴歌》《西曲》的产生时的社会基础　张长弓　《国文月刊》75　1949. 1

1950 年

汉巾舞歌辞句读及研究　杨公骥　《光明日报》1950. 7. 19

两汉乐舞考　台静农　《文史哲学报》

1　1950

论《孔雀东南飞》的思想性及其他　游国恩　《民间文艺集刊》1950-1　1950

孔雀东南飞答田湜　陈定山　《自由谈》1-1　1950. 4

漫谈《孔雀东南飞》古诗的技巧　俞平伯　《光明日报》1950. 4. 16

孔雀东南飞一诗的人物及其思想　王汝弼　《光明日报》1950. 4. 26

吴声歌曲与西曲歌　俞元桂　《福建文化》3-1　1950

1951 年

《乐府诗选》序　余冠英　《人民文学》3—4　1951. 2

对于《乐府诗选序》的意见　张长弓　《人民文学》4-2　1951. 6

答张长弓先生　余冠英　《人民文学》4-2　1951. 6

说《陌上桑》　董每戡　《文汇报》1951. 6. 10

罗敷不是劳动人民　周玉纹　《文汇报》1951. 7. 15

说汉乐府诗《羽林郎》　俞平伯　《人民日报》1951. 5. 6

南朝乐府与当时社会的关系　廖蔚卿　《文史哲学报》3　1951. 12

1953 年

怎么解释“唧唧复唧唧”　陈觉生　《语文学习》1953-11　1953. 11

《木兰辞》中“唧唧”的解释　孙其芳　《语文学习》1953-11　1953. 11

关于木兰辞中“扑朔”“迷离”两词的一个小实验　张木　《语文学习》1953—11　1953. 11

1954 年

乐府诗　王瑶　《文艺学习》8　1954．8

读《乐府诗选》　修古藩　《光明日报》1954．3．29

关于乐府诗选注释的几条修正　余冠英　《光明日报》1954．3．29

《乐府诗选》　《文艺报》1954-1　1954

光辉灿烂的中国乐府诗歌——介绍余冠英选注《乐府诗选》　陈启明　《文学书刊介绍》1954-1　1954

谈黄门鼓吹乐　王运熙　《光明日报》1954．5．10

《陌上桑》的人物　王季思　《语文学习》1954-12（总第 39 期）1954

谈故事诗《孔雀东南飞》　唐弢　《解放日报》1954．3．28

介绍《孔雀东南飞》　余冠英　《文艺学习》1954-8　1954．8

辛延年《羽林郎》　卞慧　《语文学习》1954-7　1954．7

读余冠英先生《乐府诗选》注　宋毓珂　《光明日报》1954．7．18

《孔雀东南飞》是何时写定的　段熙仲　《光明日报》1954．9．7

从《孔雀东南飞》的地理背景谈《孔雀东南飞》　孙望　《光明日报》1954．9．7

再说乐府诗羽林郎　俞平伯　《语文学习》1954—10　1954．10

对于谈《羽林郎》的意见　静渊等　《语文学习》1954—10　1954．10

关于《羽林郎》解释　卞慧　《语文学习》1954—10　1954

对于《再说乐府诗〈羽林郎〉》的意见　葛楚英　《语文学习》1954-12　1954

《羽林郎》解释中的资产阶级唯心论的“训诂”　柳虞慧　《语文学习》1954-12　1954

所谓不能有“先入之见”——有关《羽林郎》　郭功照　《文艺报》1954-23·24　1954

辛延年羽林郎　卞慧　《语文学习》1954-7　1954

关于羽林郎的解释　卞慧　《语文学习》1954-10　1954

关于乐府诗《羽林郎》的讨论　俞平伯等　《语文学习》1954-10　1954

《木兰诗》产生时代和地点　罗根泽　《光明日报》1954.4.26
《木兰诗》产生的时代和地点的讨论　郭明忠、罗根泽　《光明日报》1954.7.18
漫谈《木兰诗》　张长弓　《天津日报》　1954.10.31
从民歌形式看《木兰辞》　蔡孝鎏　《语文学习》1954-12　1954.12

1955年

汉代乐府诗里所反映的社会生活　郑孟彤　《光明日报》1955.2.27
汉代的俗乐和民歌——兼斥胡适白话文学史对乐府诗的歪曲和污蔑
王运熙　《复旦大学学报（人文科学）》1955-2　1955.9
试论《陌上桑》　胡人龙　《光明日报》1955.3.13
关于《〈陌上桑〉的人物》的讨论　任哲维、彭梅盛、王季思　《语文学习》1955-3　1955
《陌上桑》的"人物"和主题思想　彭梅盛　《语文学习》1955-3　1955
关于《〈陌上桑〉的人物》的讨论　王季思　《语文学习》1955-3　1955
关于陌上桑的人物的讨论　任哲维　《语文学习》1955-3　1955
关于任彭等同志对陌上桑的人物一文所提意见的答覆　王季思　《语文学习》1955-3　1955
《陌上桑》与壮族民间故事《刘三姐》之比较　杨宁宁　《民族文学研究》1955-3（总57期）　1955
评《孔雀东南飞》一篇考据文章——并对文学遗产编者提一点意见　徐朔方　《光明日报》1955.1.9
关于诗经《伐檀》篇和乐府《孔雀东南飞》的一些问题　《文艺学习》1955-7　1955.7
对唐弢的《谈故事诗〈孔雀东南飞〉》的几点意见　孙殊青　《文学遗产增刊》
论《孔雀东南飞》的人民性和艺术性　孙殊青　《新建设》87　1955.12
评俞平伯在汉乐府《羽林郎》解说中的错误立场　萧涤非　《文史哲》1955-3　1955
南朝乐府民歌主要内容与分析　李嘉言　《文学遗产增刊》1　1955.9

吴声西曲中的“扬州” 王运熙 《文学遗产增刊》1 1955.9
谈谈怎样研究《木兰诗》 江慰庐 《文学遗产增刊》1 1955.9
从杜甫、白居易、元稹诗看《木兰诗》的时代 萧涤非 《文学遗产增刊》1 1955.9
评罗根泽先生关于《木兰诗》的两篇考据文章 《文学遗产增刊》1 1955.9

1956年

批判胡适在评价汉乐府诗中的形式主义观点 萧学鹏 《中山大学学报（社会科学）》1956-1 1956.3
评《乐府古诗》 刘射 《光明日报》1956.5.27
《评〈乐府古诗〉》的反批评 徐澄宇 《光明日报》1956.8.12
与徐澄宇先生商榷有关《乐府古诗》的问题 刘射 《光明日报》1956.8.26
西汉乐府歌辞和文人五七言诗的创作 游国恩 《教师报》1956.9.11
略谈《乐府》 萧涤非 《青岛日报》1956.10.27
谈乐府诗 彭兰 《读书月报》1956-12 1956.12
写在《再谈有关乐府古诗的问题》的后面 刘射 《光明日报》1956.12.2
再谈有关《乐府古诗》的问题 徐澄宇 《光明日报》1956.12.2
汉乐府《陌上桑》的民主性何在 萧涤非 《青岛日报》1956.12.18
汉乐府《陌上桑》的民主性何在（问天的意见、萧涤非的答覆） 胡人龙 《青岛日报》 1956.12.18
与徐朔方先生商榷《孔雀东南飞》问题 孙望 《文学遗产增刊》2 1956.1
对《〈孔雀东南飞〉是何时写定的》一文的商讨 王冰彦 《文学遗产增刊》2 1956.1
《孔雀东南飞》的民间文艺风格 张志岳 《语文学习》1956-10 1956.10
对“新妇起严妆”一段的理解 李平宝 《语文学习》1956-10 1956.10

论《孔雀东南飞》 罗竹风 《语文教学》1956-12 1956.12

《孔雀东南飞》的产生时代思想、艺术及其他问题 王运熙 《语文教学》1956-12 1956.12

关于“金错刀”和“青玉案”的问题 李金彝等 《光明日报》1956.11.11

读南北朝乐府四篇——子夜歌、华山畿、陇头歌辞、李波小妹歌 冯钟芸 《语文学习》1956-12 1956.12

谈西洲曲 余冠英 《汉魏六朝诗论丛》（上海古典文学出版社）1956

《木兰诗》的思想性 吴颖 《语文学习》1956-1 1956.1

从木兰诗看“剪裁” 高瞻 《语文学习》1956-8 1956.8

《木兰辞》的词、语 任铭善 《语文教学》1956-6 1956.6

关于“扶将”一词的不同解释 梁积仁 《语文教学》1956-6 1956.8

“扑朔”和“迷离” 春元 《语文教学》1956-10 1956.10

1957 年

关于乐府 萧涤非 《光明日报》1957.1.13

乐府古诗的价值 金达凯 《民主评论》8-17 1957.9

汉代鼓吹曲考 王运熙 《复旦大学学报（人文科学）》1957-1 1957.7

谈谈《陌上桑》中的“日出东南隅，照我秦氏楼” 李翔 《语文教学》1957-8 1957.8

关于《孔雀东南飞》中几句诗的解释 孟晦 《天津日报》1957.4.5

从民歌角度来谈《孔雀东南飞》中的几个问题 李效庵 《西南师院学报》1 1957.5

试论《孔雀东南飞》的思想性及其他 李正午 《学生科学论文集刊（福建师院）》1957-1 1957

略论古诗焦仲卿妻 侯镜昶 《南京大学教学与研究汇刊》1957-4 1957

谈“守节情不移” 洪子端 《语文教学》1957-6 1957

试谈《孔雀东南飞》中的焦仲卿 金楚潇 《语文教学通讯》1957.12，13 1957

“东临碣石有遗篇” 知渐 《天津日报》 1957.6.11

曹操《短歌行》试解 傅长君 《文史哲》1957-6 1957.6

处理古典诗词的一点意见——以曹植《野田黄雀行》为例兼及苏轼《念奴娇》 詹安泰 《语文教学》1957-5 1957.5

南北朝乐府中的民歌 王运熙 《语文教学》1957-9 1957.9

华山畿中的华山究竟在哪里 李伯勉、丁炳南 《语文教学》1957-4 1957.4

关于《谈〈西洲曲〉》 卡戈 《文史哲》1957-12 1957.12

谈木兰诗的“唧唧复唧唧” 鲍幼文 《语文教学》1957-2 1957.2

论木兰诗 罗竹风 《语文教学》1957-2 1957.2

漫谈“汉末童谣”和敕勒歌 桦木 《草地》1957-4 1957.4

漫谈《敕勒歌》 荣祥 《内蒙古日报》1957.4.13

1958年

汉与六朝乐府产生时的社会形态 田倩君 《大陆杂志》17-9 1958.11

古歌辞中的和声与叠句 任二北 《文学遗产增刊》6 1958

从语言上推测《孔雀东南飞》一诗写定年代 徐复 《学术月刊》1958-2 1958.2

论文学批评的立场——评《略论古诗〈焦仲卿妻〉》 孙殊青 《南京大学教学与研究汇刊》1958-1 1958

对徐复的《从语言上推测〈孔雀东南飞〉一诗的写定年代》一文商榷 徐铭延 马和顺 《学术月刊》1958-12 1958.12

汉乐府相和歌即汉清商说 王达津 《文学研究》1958-1 1958.3

汉魏六朝之民间诗歌 罗延信 《华国》2 1958.9

论南北朝乐府中的人民性和艺术性 杨学寿 《人文科学杂志》1958-6 1958

《木兰诗》里的一些问题 余冠英 《语文学习》1958-2 1958.2

木兰考 彭国栋 《艺文掌故续坛》（正中书局）1958.4

木兰是怎样一个人物 张毕来 《语文学习》1958-3 1958.3

木兰到底是怎样一个人物 戈百里 《语文学习》1958-8 1958.8

1959 年

乐府民歌和作家作品关系　王运熙　《文汇报》1959.7.7

汉铙歌十八曲新解　陈直　《人文杂志》1959-4　1959.8

与萧涤非先生商榷《妇病行》的主题思想　齐明纲　《山东大学学报（语文）》1959-1　1959

谈蔡文姬《胡笳十八拍》　郭沫若　《光明日报》1959.1.25

再谈蔡文姬的《胡笳十八拍》　郭沫若　《光明日报》1959.3.20

蔡文姬和她的五言诗　林皋　《羊城晚报》1959.4.7

关于蔡琰的《胡笳十八拍》　刘大杰　《光明日报》1959.6.7

关于蔡文姬及其作品　刘开扬　《光明日报》1959.6.8

三谈蔡文姬的《胡笳十八拍》　郭沫若　《光明日报》1959.6.8

《胡笳十八拍》非蔡琰作补证　王达津　《光明日报》1959.6.14

《胡笳十八拍》是蔡文姬的作品吗？　李鼎文　《光明日报》1959.6.14

四谈蔡文姬的《胡笳十八拍》　郭沫若　《光明日报》1959.6.21

从曹操问题谈起——兼论《悲愤诗》《胡笳十八拍》的真伪　《长江日报》1959.6.29

蔡琰与《胡笳十八拍》　王运熙　《光明日报》1959.7.5

《胡笳十八拍》不是蔡文姬作的吗？　王竹楼　《光明日报》1959.7.12

蔡文姬与胡笳十八拍　高亨　《光明日报》1959.7.12

读郭著蔡文姬后　谭其骧　《文汇报》1959.7.27

有关《胡笳十八拍》争论种种　李荣　《人民日报》1959.7.28

再谈《胡笳十八拍》　刘大杰　《文学评论》1959-4 1959.8

六谈蔡文姬的《胡笳十八拍》　郭沫若　《光明日报》1959.8.4

关于《胡笳十八拍图》　傅孝先　《重庆日报》1959.8.13

《胡笳十八拍讨论集》前言　文学遗产编辑部　《光明日报》1959.8.16

再谈《胡笳十八拍》　刘大杰　《光明日报》1959.9.3

五谈蔡文姬的《胡笳十八拍》　郭沫若　《胡笳十八拍讨论集》1959.11

胡笳十八拍是董庭兰作的吗？　萧涤非　《胡笳十八拍讨论集》1959.11

关于《胡笳十八拍》作者的争论问题　胡念贻　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

从诗歌的角度谈谈胡笳十八拍的年代问题　黄诚一　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

蔡文姬胡笳十八拍四论　叶玉华　《胡笳十八讨论集》1959. 11

胡笳十八拍非蔡琰作商榷　熊德基　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

关于胡笳十八拍的一些问题　张德均　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

谈《胡笳十八拍》非蔡文姬所作　刘盼遂　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

关于《胡笳十八拍》的真伪问题　胡国瑞　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

根据蔡琰历史论蔡琰作品真伪问题　王先近　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

关于《胡笳十八拍》　祝本　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

谈蔡琰作品的真伪问题　卞孝萱　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

蔡文姬生年的一点小考证　王达津　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

关于蔡文姬故里的资料　李村人　《胡笳十八拍讨论集》1959. 11

《胡笳十八拍》的用韵　杨道经　《中国语文》1959-12　1959. 12

谈谈《胡笳十八拍》的作者问题　李西成　《山西师院学报》1959-4 1959

中国画里的《胡笳十八拍》　刘凌沧　《文物》1959-5　1959

古琴曲中的《胡笳十八拍》　许健　《音乐研究》1959-6　1959

管窥"孔雀"片羽——读书札记　黄昭彦　《诗刊》1959-7　1959. 7

曹操乐府诗初探　顾随　《天津师大学报》1959-1　1959

曹操的两首诗　余冠英　《文学知识》1959-4　1959. 4

东临碣石有遗篇——略谈曹操乐府诗的怨、哀、壮、热　顾随　《河北日报》1959. 4. 17

"东临碣石有遗篇"　《河北日报》1959. 11. 21

略谈中古时期的民谣　刘开扬　《人文杂志》1959-6　1959. 12

李白怎样向汉魏六朝民歌学习　王运熙　《文学遗产增刊》7 1959. 12

读《木兰诗》　吴伯箫　《诗刊》1959-6　1959. 6

1960 年

关于“乐府” 吴涤非 《文学遗产选集》3 1960. 5

对《再谈〈胡笳十八拍〉》的商兑 张德钧 《文学评论》1960-1 1960. 2

为“拍”字进一解 郭沫若 《文学评论》1960-1 1960. 2

再谈《胡笳十八拍》 萧涤非 《山东大学学报》1960. 3. 4 1960

关于改进古典文学作品教学的几点意见——以《孔雀东南飞》为例 叶百年 《语文教学》1960-6 1960. 6

读《古诗为焦仲卿妻作》 振甫 《语言文学》1960-3 1960

曹操短歌行新解 梁容若 《大陆杂志》20-5 1960. 3

魏晋南北朝民间歌谣简论 徐翰逢 《人文杂志》1960-2 1960

谈《木兰诗》的情节结构 孙克恒 《延河》1960-2 1960. 2

《木兰诗》有没有爱国主义思想？ 合肥师院中文系古典文学教研组 《学语文》1960-2 1960

关于《木兰诗》一个注释的商榷 张应美 《语文》1960-4 1960. 4

《木兰诗》有爱国主义思想吗？ 黎伟杰 《语文》1960-7 1960. 7

1961 年

略论我国古典叙事诗的艺术特点 安旗 《文艺报》1961-1 1961

《孔雀东南飞》疑义相与析 傅庚生 《文学评论》1961-1 1961. 2

关于《孔雀东南飞》疑义 余冠英 《文学评论》1961-2 1961. 4

漫谈《孔雀东南飞》中的一些问题 陶彭泽 《广西日报》1961. 5. 29

略谈《孔雀东南飞》 俞平伯 《文学评论》1961-4 1961. 8

焦仲卿的性格懦弱么——兼及如何评析古典作品的问题 李嘉言 《文汇报》1961. 12. 17

汉代的相和与清商 李纯胜 《大陆杂志》23-7 1961. 10

陶渊明写《挽歌》 陈翔鹤 《人民文学》1961-11 1961. 11

也谈鲍照的《梅花落》 彭泽陶 《光明日报》1961. 9. 9

如何评价“丁督护歌” 陆侃如 《光明日报》1961. 11. 26

《木兰辞》中的“燕山”和“黑水” 林庚 《文汇报》1961. 4. 1

“扑朔”“迷离”试说 张文斌 《光明日报》1961. 7. 15

《木兰辞》的启示 黄盖庸 《文艺红旗》1961-9 1961. 9

解决了《木兰辞》的疑难题 丁力 《人民日报》1961. 12. 13

木兰诗的“扑朔”“迷离”到底怎么解？——读本注解还可以争鸣的又一例　傅东华　《文汇报》1961. 12. 28

《敕勒歌》歌唱者家族的命运　吴晗　《人民文学》1961-9　1961. 9

1962 年

汉魏六朝乐府诗研究书目提要　王运熙　见《乐府诗论丛》（上海中华书局）1962

乐府诗粹笺（一）~（七）　潘重规　《人生》24-2~8　1962. 6~9

汉大曲管窥　丘琼荪　《中华文史论丛》1　1962. 8

关于乐府的几个问题　李纯胜　《人生》　24-9　1962. 9

汉武帝设立乐府年代试测　李廷光　《扬州师院学报》1962-9　（总15 期）　1962. 9

汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略　王运熙　见《乐府诗论丛》（上海中华书局）1962

再谈《胡笳十八拍》的作者问题　段熙仲、金启华　《南京师院学报》1962-1　1962. 4

关于《孔雀东南飞》的一个疑难问题的管见　萧涤非　《文汇报》1962. 3. 21

曹操的《观沧海》和《龟虽寿》　袁行霈　《解放军文艺》1962-3　1962

曹操诗二首　袁行霈　《阅读与欣赏》1　1962. 10

汉乐府与清商曲　阴法鲁　《文史哲》1962-2　1962. 4

一首古代女英雄的赞歌——读木兰诗　朱光荣　《贵州日报》1962. 9. 6

掀起木兰的面纱　周燕谋　《中央日报》1962. 12. 9~10

1963 年

汉魏南北朝乐府之内容与价值　黎淦林　《文学世界》39　1963. 9

汉《房中》《郊祀》二歌考　李纯胜　《大陆杂志》26-2　1963. 1

试释《孔雀东南飞》中“媒人去数日”一节　王焕镳　《杭州大学学报》1963-2　1963

烈士暮年，壮心不已——读曹操“观沧海”　陈宏天　《吉林日报》

1963. 3. 27

木兰故事考证　雍叔　《中华日报》1963. 11. 1

关于《敕勒歌》的作者　何白松　《内蒙古日报》1963. 4. 3

1964 年

汉乐府与游侠　李里　《台海自立晚报》1964. 2. 6

必须正确运用阶级分析方法——从《孤儿行》课堂讨论说起　金家拣　《扬州师院学报》1964-4　1964. 4

孔雀东南飞的社会意义　徐正光　《社会导进》1-2　1964

试论《孔雀东南飞》　许世旭　《大陆杂志》29-2　1964. 7

曹操的"观沧海"和"龟虽寿"　余冠英　《光明日报》1964. 1. 18

读《龟虽寿》想起的　陈邦本　《文汇报》1964. 6. 17

也谈《龟虽寿》　董代　《文汇报》1964. 6. 19

晋代乐舞考　廖蔚卿　《文史哲学报》13　1964

乐府王明君曲考　廖蔚卿　《大陆杂志》28-1　1964. 1

梁鼓角横吹曲　李纯胜　《大陆杂志》28-12　1964. 6

木兰从军故事的时代背景　雍叔　《中华日报》1964，1. 7. 1

1965 年

乐府歌辞类别考订　张寿平　《大陆杂志》31-12　1965. 12

西汉乐府官署采风　张寿平　《建设》13-8　1965. 1

西汉《短箫铙歌十八曲》释义　张寿平　《大陆杂志》30-10　1965. 5

《陌上桑》不能全部肯定　张永鑫　《郑州大学学报》1965-1. 2　1965

《孔雀东南飞》描写的主要矛盾是什么?　李嘉言、何法周　《光明日报》1965. 8. 15

《孔雀东南飞》的思想分析　师文古　《光明日报》1965. 11. 14

曹植的《美女篇》及其他　钟祺　《中古诗歌论丛》(上海书局)1965

神弦歌杂考　温俊超　《畅流》31-5　1965. 4

汉末黑水军的活动地区和名称的由来——与林庚同志商榷　高敏　《史学月刊》1965-2　965. 2

浅析木兰辞　莫广诠　《新亚生活》7-15　1965. 2

《木兰诗》考　李纯胜　《大陆杂志》31-12　1965. 12

1966 年

又对《陌上桑》的评析　郑桂富、王洪兰、范庆祥　《中国青年报》1966. 2. 19

我是怎样重评乐府民歌《陌上桑》的　郑桂富　《民间文学》1966-2 1966

重评《陌上桑》　郑桂富、王洪兰、范庆祥　《光明日报》1966. 2. 20

羽林郎"不惜红罗裂，何论轻贱躯"解　黄振民　《大陆杂志》33-8 1966. 10

谈木兰辞用韵　许世英　《图书》1-6　1966. 6

木兰诗创作时代考论　陈中平　《建设》15-5　1966. 10

1967 年

汉乐府欣赏　糜文开、裴普贤　《文坛》82　1967. 4

西汉乐府官署始末考述　张寿平　《大陆杂志》34-5　1967. 3

西汉乐府官署的造乐（上）（中）（下）　张寿平　《建设》16-3，4，5　1967. 8～10

论孔雀东南飞用韵　许世英　《淡江学报》6　1967. 11

曹操《短歌行》试解　傅长解　《文史哲》1967-6　1967

石崇的王昭君诗　邱燮友　《新天地》6-2　1967. 4

论北朝乐府　汪中　《新天地》5·11　1967

1968 年

汉代歌谣与音乐（下）　张书文　《中华文化复兴》1　1968. 6

建安乐府诗溯源　廖蔚卿　《幼狮学志》7-1　1968. 1

1969 年

试探历代乐府诗的社会性　陈淑女　《诗学集刊》1969

南北朝两大民歌：孔雀东南飞与木兰诗在中国文学史中的地位　顾敦鍒　《文苑阐幽》1969. 1

孔雀东南飞研讨　梁容若　《国语日报》1969. 11. 1
南朝吴声歌曲与西曲歌浅探　刘昭仁　《诗学集刊》1969
木兰考辨　林柏在　《文风》14　1969. 1

1970 年

汉代乐府与古诗　胡纯俞　《中国诗季刊》1-3　1970. 9
魏晋南北之郊庙歌　陈炜良　《寿罗香林教授论文集》1970
汉鼓吹铙歌的两个问题　朱学琼　《思与言》8-4　1970. 11
魏晋乐府解题　方祖燊　《师大学报》15　1970. 6
南北朝舞考　廖蔚卿　《国立台湾大学历史哲学报》19　1970. 6
《木兰诗》的表现　林钟隆　《中华日报》1970. 11. 2

1971 年

东临碣石，以观沧海——略谈曹操的诗及其对中国文化的贡献　陈凤翔　《华侨日报》1971. 5. 5
南北朝乐府诗之渊源　周诚明　《中华诗学》5-3　1971
南北朝乐府诗之产生　周诚明　《中华诗学》5-5　1971. 10

1972 年

中国乐府诗简介　菊韵　《今日中国》15　1972. 7
汉乐府四首句法研究兼论其用韵　许世英　《文史季刊》2-2　1972. 1
《饮马长城窟行》及《琵琶行》的故事　陈训章　《中央日报》1972. 7. 8
论陶渊明挽歌非绝笔之作　齐益寿　《幼狮月刊》35-3　1972. 3
南北朝乐府之体制（1）　周诚明　《中华诗学》6-2　1972
南北朝民间乐府诗解题　周诚明　《台中商专学报》4　1972
吴歌西曲与梁横吹曲的比较　邱燮友　《台湾师范大学国文系国文学报》1　1972

1973 年

漫谈《乐府》　余青　《中华文艺》4-5　1973. 1
两汉乐府研究（上）　韩屏周　《昆山工专学报》1　1973. 7

汉代歌谣与音乐（上）　张书文　《学术论文集刊》2　1973. 12
汉魏六朝乐府研究　陈义成　辅仁中文博士论文　1973
汉魏六朝乐府之产出及评析　周诚明　《台中商专学报》5　1973
吴歌西曲简介　菊韵　《今日中国》30　1973. 10
谈《木兰诗》　张震泽　《辽宁教育》1973-8　1973. 8

1974 年

围绕"乐府"革新与复旧的一场斗争　洪途　《文汇报》1974. 12. 4
汉瑟和楚瑟调弦的探索　李纯一　《考古》1　1974
汉鼓吹铙歌的声辞分析与说解　朱学琼　《中华文化复兴月刊》7-4　1974. 4
读曹操的《龟虽寿》诗　梁培镇　《广州文艺》1974-5　1974
谈曹操的诗《龟虽寿》　何大章　《北京日报》1974. 7. 5
谈曹操诗《龟虽寿》　武镞　《解放日报》1974. 7. 26
略谈曹操诗《龟虽寿》　夏放　《山东文艺》1974-8　1974. 8
读曹操诗《龟虽寿》　胡士军　《浙江日报》1974. 8. 3
谈曹操诗《龟虽寿》　胡铁岩　《黑龙江日报》1974. 8. 11
烈士暮年，壮心不已——读曹操诗《龟虽寿》　沈阳第一机床厂房产科理论学习中心组　《辽宁日报》1974. 8. 28
曹操的《龟虽寿》　王振祥　《福建日报》1974. 9. 6
反"天命论"的战斗诗篇——读曹操的诗《龟虽寿》　储慧、华山、柳骥　《新华日报》1974. 9. 7
富于进取精神的诗篇——读曹操的《龟虽寿》　孙曼屯　《陕西日报》1974. 10. 12
雄伟的抱负、唯物的色彩——读曹操的诗《龟虽寿》　贾云峰　《河北日报》1974. 10. 25
谈曹操的《蒿里行》　史玉珍、郝镗　《河北日报》1974. 10. 27
谈曹操的诗《龟虽寿》　刘德福　《大众日报》1974. 11. 8
烈士暮年、壮心不已——读曹操诗《步出夏门行》、《龟虽寿》　王田健　《青海日报》1974. 11. 25
东临碣石有遗篇——读曹操诗《龟虽寿》　石亦钟　《宁夏日报》1974. 12. 9
《观沧海》《龟虽寿》试析　王国璋　《语文自学讲义（北京师院）》

27　1974

吴歌西曲与梁鼓角吹曲的比较　邱燮友　《中国诗季刊》5-1　1974．3

木兰考　彭国东　《甘肃文献》3　1974．7

1975 年

蔡文姬胡笳十八拍图卷　何洛　《明报》10-6　1975．6

胡笳十八拍画意与题识（上）（中）（下）　何洛　《明报》10．6～8　1975．6～8

《孔雀东南飞》的悲剧成因与诗歌原型探讨　叶庆炳　《文学评论》2　1975．11

曹操的诗　红戈　《安徽日报》1975．12．15

试谈曹操的诗歌　符立木　《新化工》1975-1　1975

读《龟虽寿》——兼论曹操的法家思想　李更春　《哈尔滨师院学报》1975-1　1975

读《蒿里行》　申畅　《河南文艺》1975-2　1975

充满进取精神的战斗诗篇——读曹操《龟虽寿》诗　周到　《河南文艺》1975-2　1975

碣石遗篇抒壮志——读曹操的诗《观沧海》　伍幼威　《新华日报》1975．2．19

读曹操求贤诗　张山　《广东文艺》1975-4　1975

曹操《龟虽寿》浅析　蔡静超　《新教育》1975-5　1975

《龟虽寿》辨释　赵开泉　《甘肃师大学报》1975-2　1975

谈曹操的《蒿里行》诗　郭维森　《南京大学学报》1975-3　1975

歌以咏志——读曹诗杂记　单洪根　《贵阳师院学报》1975-3　1975

曹操诗二首简析《观沧海·龟虽寿》　中文系中学语文教学参考资料编写组　《山东师院学报》1975-4　1975

清商三调、唐乐及其他——中国音乐史补注　张世彬　《明报》10-4　1975．4

1976 年

汉武帝时期的乐府诗歌　中文系七三级乙班一组　《厦门大学学报》1976-1　1976

“壮心不已”的精神和“万事毕”的哀鸣——谈曹操的《龟虽寿》和孔融的《临终诗》　钟树青　《思想战线》1976-1　1976

碣石考　谭其骧　《学习与批评》1976-2　1976

从薤露蒿里的欣赏再论曹操的社会诗　徐一鸣　《东吴大学中国文学系系刊》2　1976. 6

曹操的长相和少年行径　叶庆炳　《中华日报》1976. 8. 24

论乐府诗——清商曲　汪中　《幼狮月刊》1976-9　1976

宋齐乐府诗解题　方祖燊　《国文学报》5　1976

南北朝乐府体制之研究　周诚明　《台北商专学报》14　1976

1977 年

汉代民歌　广东师中文系《中国文学简史》编写组　《新教育》1977-5·6　1977

用“经济社会学”欣赏《孔雀东南飞》　侯立朝　《乡土吾爱》(博学出版社) 1977. 12

曹操《观沧海》《龟虽寿》注释、说明　《语文函授(北京师大)》16　1977. 9

曹植与白马篇　林祖亮　《中华日报》1977. 6. 15

南北朝拟乐府诗作者评述　周诚明　《台中商专学报》9　1977

从《华山畿》说起　龚鹏程　《鹅湖》2-9　1977. 3

乐府民歌《木兰诗》注释、说明　佚名　《语文函授(北京师大)》16　1977. 9

读诗小札《木兰诗》　杭雨　《江苏文艺》1977. 9

1978 年

乐府诗的特性及其源流　邱燮友　《幼狮月刊》47-6　1978. 6

穆护歌考——兼论火妖教入华之早期史料其对文字、音乐、绘画之影响　饶宗颐　《大公报在港复刊》30　1978

秦乐府考略——由秦始皇帝陵出土的秦乐府编钟谈起　寇效信　《陕西师大学报》1978-1　1978

教人奋发的一首乐府诗《长歌行》　欧嘉年　《南方日报》1978. 10. 29

陌上桑的道德魄力　周伯乃　《国魂》396　1978. 11

晚鸣轩爱读诗：罗敷自有夫（古词：艳歌罗敷行） 叶庆炳 《中华日报》1978. 12. 7

蔡琰与《胡笳十八拍》 张耶 《北京日报》1978. 6. 20

《孔雀东南飞》评价中的两个问题 唐满先 《江西师院学报》1978-2 1978

选材与剪裁——读古诗《焦仲卿妻》所想到的 韦丘 《广州日报》1978. 5. 14

《秦女休行》本事探源——兼批胡适对此诗的错误推测 吴世昌 《文学评论》1975-5 1978

谈谈曹操的《观沧海》 张永鑫 《语文教学通讯》1978-3 1978

但为君故，沈吟至今——说曹操及其诗 吴壁雍 《文风》33 1978. 6

南北朝乐府民歌 黄立叶 《广西教育》1978-12 1978

六朝民歌是否徒歌？ 孙致中 《天津师院学报》1978-4 1978

《木兰诗》简析 郑念初 《语文教学参考（开封师院）》1978-1 1978

《木兰诗》与南北朝民歌 中文系古代文学教研室 《中山文学学报》1978-1 1978

关于《木兰诗》中的“东西南北”——和抗雨商榷 郑敏、殷煌 《江苏文艺》1978-1 1978

《木兰诗》简析 嘉甫 《宝鸡教育》1978-2 1978

《木兰诗》简析 焦文彬 《中学语文教学参考（陕西师大）》1978. 3. 4 1978

《木兰诗》的思想和艺术 山川 《河北师大学报》1978-3 1978

《木兰诗》参考资料 宋安华 《语文教学参考（开封师院）》初中版 1978-3 1978

对《关于〈木兰诗〉中的“东西南北”》的意见 周红舆等 《江苏文艺》1978-4 1978

诗歌鉴赏浅谈——从对《木兰诗》中的“东西南北”的不同意见想到的 叶维四、徐荣阶 《江苏文艺》1978-4 1978. 4

《木兰诗》教学中的若干问题 窦忠文 《语文教学通讯》1978-4，5 1978

北朝民歌《木兰诗》 刘子骧 《语文函授（华中师院）》1978-4

1978

古代人民英雄史诗——读《木兰诗》　王弋丁　《广西文艺》1978-5　1978

论《木兰诗》的主题思想　林春分　《开封师院学报》1978-5　1978

略谈《木兰诗》　黄日强　《语言文学》1978-5　1978

小议《木兰诗》中的“唧唧”　计幼珊　《语言文学》1978-5　1978

“唧唧复唧唧”解　蔡国黄　《语文战线》1978-6　1978

关于“当户”的“户”　徐光强　《语文战线》1978-6　1978

略谈《木兰诗》的句式　竺柏岳　《语文战线》1978-6　1978

《木兰诗》试析　吴万刚　《语言文学广播讲座（天津)》1978-8　1978

《木兰诗》试析　达浚　《甘肃师大学报》1978-3　1978

从教学角度谈《木兰诗》的一些问题　康苏　《山东师院学报》1978-6　1978

《木兰诗》分析　武汉师院古文教研组　《中学语文（武汉师院)》1978-6　1978

《木兰诗》注析　孙定远　《教研资料（浙江金华师范)》1978. 9-10　1978

《木兰诗》非唐人作　游国恩　《文史》5　1978. 12

土默川和敕勒歌　洪用斌　《内蒙古日报》1978. 10. 22

略谈《阴山敕勒歌》　洪用斌　《草原》1978-5　1978

1979 年

乐府　李日刚　《中国诗季刊》10-1　1979. 3

乐府、民歌　杜若　《台肥月刊》20-8　1979. 8

别有天地非人间——读《汉乐府》小议　拾遗　《宁夏文艺》1979. 5　1979. 9

关于“乐府”的基础知识　梁举贤　《教与乐（黔阳)》1979-4　1979

两汉民歌的现实主义特色　刘福元　《河北师院学报》1979－4　1979

略谈乐府的曲名本事与思想内容的关系　王运熙　《河南师大学报》1979-6　1979

乐府诗的一朵奇葩　谈凤梁　《人民教育》1979-11　1979

析《有所思》及《上邪》（上）（下）　周伯乃　《中华日报》1979.

12，26，27

蔡文姬《胡笳十八拍》　方乡　《大众电影》1979．6

蔡文姬和她的《胡笳十八拍》　张忠文　《遍地红花》1979-2　1979

《孔雀东南飞》为何不能选做教材　程育生　《人民教育》1979-2　1979

从“用韵”推定《孔雀东南飞》诗的时代　方师铎　《东海中文学报》1　1979．11

《孔雀东南飞》注释异议　费秉勋　《陕西师大学师》1979-3　1979

《孔雀东南飞》试析　王玉　《西南民族学院学报》1979-2　1979

论《古诗为焦仲卿妻作》前为艳后为乱　徐仁甫　《中华文史论丛》1979-3　1979

《孔雀东南飞》旧注新探　李成蹊　《徐州师院大学报》1979-4　1979

《孔雀东南飞》并不反封建　张玉奇　《语文教学（江西师院）》1979-5，6　1979

《孔雀东南飞》试析　顾植　《山西大学学报》2　1979

《孔雀东南飞》“序”质疑　张晋发、孙景梅　《学习与探索》1979-4　1979

抒情名篇《饮马长城窟行》　王进珊　《南京大学学报（哲学社会科学）》1979-2　1979．5

也谈曹操的《龟虽寿》　葆夫、王岳　《教学研究》1979-1　1979

开创一代新风——读曹操的诗歌　何深　《语文学习》1979-1　1979

陶诗与民歌——试论民歌对陶潜诗歌创作的影响　王向东　《语文教学（江西）》1979．5，6　1979

文心雕龙乐府第七会笺　廉永英　《女师专学报》11　1979．6

六朝乐府民仙道传说　李丰楙　《古典文学》1　1979

中国古代史话·两汉南北朝乐府民歌　马绩高　《语文教学》1979-2　1979

南北朝与隋代民歌　林祖亮　《自由谈》30-7　1979．7

《绵州巴歌》新解　宝盈才　《延边大学学报》1979-3　1979

关于“双兔傍地走”　钱文辉　《教学与研究》1979-1　1979

《木兰诗》的主题思想是什么？——与林春分商榷　任崇岳　《开封师院学报》1979-2　1979

《木兰诗》的用韵艺术　姜光斗、顾启　《紫琅》1979-3　1979

关于《木兰诗》的“勋”“转”辨疑　陈宜民　《西南师院学报》1979-3　1979

《木兰诗》注释析疑　余潢　《语文教学》1979-5，6　1979

略谈《木兰诗》　罗宜辉　《中国语文》1979-6　1979

《木兰诗》前为艳后为趋说　徐仁甫　《中华文史论丛》3　1979

《唧唧复唧唧》究竟什么声音？　刘伯伦　《语文教学通讯》1979-6　1979

《木兰诗》分析　何世华　《中学语文教学参考（陕西师大）》1979-8　1979．8

须知木兰是女郎——也谈《木兰诗》的主题思想　刘彬荣、华雪　《河南师大学报》1979-6　1979

诗味从何来——谈《木兰诗》　蔡厚示　《福建文艺》1979-3　1979

《木兰诗》的民歌特点　姜光斗、顾启　《语文教学参考资料（临沂）》1979-4　1979

浅谈《木兰诗》的艺术特色　姜光斗、顾启　《教学与研究（南通）》1979-4　1979

《木兰诗》的几个问题　张声远、杨墨　《语文学习》1979-6　1979．6

1980 年

乐府诗总论　张草湖　《中华文化复兴月刊》13-3　1980．3

汉代民歌的艺术分析　廖蔚卿　《文学评论》6　1980．5

乐府诗的特性　张国相　《中国文化月刊》8　1980．6

读汉代乐会民歌札记　周祜　《下关师专学报》1980-1　1980

略论乐府诗的艺术特色　王志刚　《四平师院学报》1980-1　1980

乐府漫谈　钟坤杰　《语文教研（曲靖）》1980-1　1980

乐府民歌修辞美　程湘清　《语文教学（烟台）》1980-5　1980

立乐府不自汉武帝始论　刘方元　《江西师院学报》1980-3　1980．9

乐府诗《上邪》新探　杨振良　《中央日报》1980．7．22

不要以误传误　王季思　《光明日报》1980．2．6

《东门行》并不存在“校勘”问题——答王季思先生　萧涤非　《光明日报》1980．5．21

关于《东门行》的校勘问题——与王季思先生商榷　李增林　《宁夏

大学学报》1980-2　1980. 6

《东门行》的校点和评析问题——答萧涤非先生　王季思　《光明日报》1980. 8. 27

关于《东门行》的读法质疑　段熙仲　《光明日报》1980. 10. 15

读《孤儿行》与《僮约》札记——兼谈胡适《白话文学史》有关论点　王进珊　《徐州师院学报》1980-1　1980. 3

卓文君与《白头吟》疑案　祁和晖　《历史知识》1980-1　1980

《白头吟》和弃妇诗　陈小朗　《广州日报》1980. 10. 14

乐府古诗《上山采蘼芜》质疑　岳少峰　《宝鸡师院学报》1980-1　1980

《陌上桑》欣赏　刘建邦　《新疆日报》1980. 5. 4

释"五马"　徐洪火　《西南师范学院学报》1980-1　1980

谈《陌上桑》的思想和艺术　周惠泉　《说演弹唱》1980-10　1980

取譬引类、触物起情——试论《孔雀东南飞》开头的起兴　曙汛　《辽宁师院学报》1980-2　1980

《孔雀东南飞》是反封建的好作品　王卫国　《江西大学学报》1980-3　1980

孔雀东南飞的再研讨（上）（中）（下）　东海大学研究所师生　《中国文化月刊》7～10　1980. 5～8

关于《孔雀东南飞》的"序"——与张晋发、孙景梅二同志商榷　费秉勋　《学习与探索》1980-6　1980. 11

《孔雀东南飞》是反封建的好作品　王卫国　《江西大学学报》3　1980. 9

曲折斡旋，摇曳多姿—析《孔雀东南飞》的情节艺术　徐应佩、周溶泉　《雨花》1980-3　1980

翠羽绚丽，清唳哀婉——谈《孔雀东南飞》的艺术成就　陆永娟　《南通师专教学与研究》1980-3　1980

解"兰"　龚维英　《江淮论坛》1980-3　1980

"兰"字补解　王傲兰　《江淮论坛》1980-4　1980

"转头向户里，渐见愁煎迫"别解　吴海发　《河南师大学报》1980-4　1980

中国古代民间文学的一颗明珠——谈《孔雀东南飞》　李晖　《说演弹唱》198-7　1980

民间文学的珍贵遗产——小说《孔雀东南飞》和民间文学　张成林　《黑龙江文艺》1980-9　1980

谈《古诗为焦仲卿妻作》的人物描写　袁伯诚　《宁夏大学学报》1980-3　1980

说说我国古代“记事”的问题——从“奄奄黄昏后，寂寂人定初”谈起　孙繁信　《山东师院学报》1980-5　1980

有关《孔雀东南飞》的一些评论情况　康儒　《语文战线》1980-10　1980

《孔雀东南飞》的反封建主题　陆坚　《语文战线》1980-10　1980

孔雀·磐石·蒲苇——《孔雀东南飞》教学拾零　蹇斋　《淮阴师专学报》1980-3　1980

《孔雀东南飞》疑点试析　尉迟华　《语文教学通讯》1980-12　1980．12

《孔雀东南飞》的教学设想　陈循南　《语文教学通讯》1980-12　1980．12

中国文学史上最早的长篇叙事诗——介绍汉乐府民歌《孔雀东南飞》　郑忠强　《长江日报》1980．3．1

读《羽林郎》札记　胡中友　《涸泉》1980-3　1980

《饮马长城窟行》本辞探实　费秉勋　《人文杂志》1980-3　1980．6

《〈秦女休行〉本事探源》质疑　俞绍初　《文学评论丛刊》5　1980．3

答俞绍初君的“质疑”　吴世昌　《文学评论丛刊》5　1980．3

曹操的《观沧海》《龟虽寿》　茅继平、张世标　《书评》1980-1　1980

试论曹操《短歌行》的基调　吴妙琪　《菏泽师专学报》1980-2　1980

曹操和他的《观沧海》《龟虽寿》　胡从会　《教学与研究》1980-5　1980

谈曹操《观沧海》《龟虽寿》　丁戊　《甘肃青年》1980-8　1980．8

曹操《苦寒行》注释异议　张华儒　《昆明师院学报》1980-6　1980

晋南北朝乐府民歌词语释　樊维纲　《中国语文》1980-6　1980．11

浅谈南北朝乐府民歌　芝灵　《喀什师院学报》1980-1　1980

关于《木兰诗》的几个问题　张如法　《函授通讯》1980-6　1980

关于《木兰诗》的几个问题　于国田　《语文教学与研究》1980-6　1980

《木兰诗》的人民性　徐翰逢　《古典文学论丛》1　1980. 8

《木兰诗》里的“互文”——从“雄兔”两句注释的分歧说起　陆子权　《安徽师大学报（哲学社会科学）》1980-3　1980. 9

伙伴原是战友　宋玉珂　《北京晚报》1980. 7. 11

木兰住的是什么奇怪房子——以“开我东阁门，坐我西阁床”为例谈谈“虚位”　康甦　《语文教学研究（山东师院聊城分院）》1980-3·4　1980

关于“唧唧复唧唧”　《昆明师院学报》1980-6　1980

“木兰”新释　龚维英　《昆明师院学报》1980-6　1980

关于《木兰词》的评价问题　刘兴汉　《古典文学论丛》1　1980. 8.

《木兰词》的人民性　徐翰逢　《古典文学论丛》1　1980

漫谈《木兰诗》　孙连琦　《锦州师范学院学报》1980-1　1980

《木兰词》的艺术特色　金恩晖　《说演弹唱》1980-3　1980

谈《木兰词》　王玉　《西南民族学院学报》1980-2　1980

谈花木兰形象的塑造　盛淑珠　《语文教学（台州师专）》1980-1　1980

谈《木兰诗》的修辞艺术　杨开达　《昆明师院学报》1980-5　1980

关于《木兰诗》的开头和结尾质疑　胥克强　《语文教学研究（山东师院聊城分院）》1980-3·4　1980

木兰的释军与还乡——《木兰诗》的思想倾向　王淑珍　《语文教学通讯》1980-12　1980. 12

《木兰诗》的主题刍议　钱文辉　《昆明师院学报》1980-6　1980

《木兰诗》浅析　刘世林　《黑龙江艺术》1980-12　1980

谈《木兰诗》的句式　许金榜　《语文学习》1980-12　1980

评《木兰诗》的主题思想　唐满先　《语文教学（江西师院）》1980-6　1980

千古绝唱敕勒歌　刘先照　《文学评论》1980-6　1980. 11

浅谈《敕勒歌》　李杰生、吴继昌　《内蒙古日报》1980. 1. 27　1980

《敕勒歌》考略　宁昶英　《内蒙古师院学报》1980-3　1980

一件稀有的文学珍品——谈匈奴唯一的一首民歌　刘先照　《民间文

学》1980-10　1980

1981 年

从《诗经》、两汉乐府民歌看现实主义创作方法的基本特征　蔡守湘、李进才　《武汉大学学报（哲学社会科学）》1981．1　1981．1

古乐府臆札——附：俞平伯先生来信　吴小如　《求是学刊》1981-1　1981．2

乐府诗体　褚斌杰　《文史知识》1981-3　1981．5

试论乐府民歌的语言美　程湘美　《古典文学论丛》2　1981．9

《白狼歌》歌辞校勘　郑文峰、陈宗祥　《西南师范学院学报》1981-1　1981

读两汉乐府民歌札记　胥惠民　《新疆师范大学学报》1981-1　1981

民歌是诗作的源泉　张侠生　《今昔谈》1981-3　1981

《通博南歌》辨略　赵橹　《思想战线》1981-3　1981

谈乐府诗中的《豫章行》　王运熙、杨明　《百花洲》1981-2　1981

汉代的乐府和民歌　阴法鲁　《词刊》1981-5　1981

汉乐府民歌中的妇女形象　殷海国　《语文学习》1981-6　1981

汉魏六朝军乐——“鼓吹”和“横吹”　易水　《文物》1981-7　1981．7

《有所思》与《上邪》“当为一篇”吗？　耿兆林　《天津师院学报》1981-3（总 36 期）　1981

《王昭君》汉歌曲与《上邪》　金建　《集萃》1981-3　1981

古诗《上山采蘼芜》新探　周东辉　《新疆师范大学学报》1981-1　1981

《上山采蘼芜》不是“写弃妇的诗”　刘心予　《学术论坛》1981-3　1981

应对《陌上桑》做出正确的评价　孟繁树　《欣赏与评论》1981-1，2　1981

《陌上桑》评注　张志善　《中学语文教学》1981-5　1981

说《陌上桑》　黄瑞云　《中学语文教学》1981-5　1981

读陌上桑　高光复　《语文学习》1981-6　1981

富有生命力的古典歌辞——读《陌上桑》　吴金泰　《词刊》1981-5　1981

《陌上桑》赏析　朱家驰　《中学语文教学》1981-12　1981

苦难与叙事诗的两型——论蔡琰悲愤诗与古诗为焦仲卿妻作（一）（二）（三）　柯庆明　《中外文学》10～4～6　1981. 9～11

蔡琰作《胡笳十八拍》的一个佐证　顾平旦　《西南师范学院学报》1981-3　1981

也谈《孔雀东南飞》"序"——与张晋发、孙景梅二同志商榷　孟保青　《河北大学学报（哲学社会科学)》1981-1　1981. 2

《孔雀东南飞》研究　谭戒甫　《文献》8　1981. 6

婀娜多姿、哀婉动人——谈乐府长诗《孔雀东南飞》　徐应佩、周溶泉　《昆明师院学报》1981-1　1981

刘兰芝形象的典型意义　朱思信　《新疆大学学报》1981-1　1981

《孔雀东南飞》的主题浅议　邓国泰　《四川师院学报》1981-1　1981

关于《孔雀东南飞》的写作年代浅见　袁伯诚　《固原师专学报》1981-1　1981

孔雀东南飞中"相"和"见"的用法　何平安　《四川师院学报》1981-2　1981

试谈刘兰芝　郑垣　《台州师专学报》1981-2　1981

小吏港与《孔雀东南飞》　李杏林　《艺谭》1981-3　1981

忠贞的爱情、不朽的诗篇——略谈《孔雀东南飞》的艺术特色　陈源远、尉履泰、高戈锋　《山西师院学报》1981-3　1981

关于《孔雀东南飞》的教育作用和艺术特征　郭预衡　《语文教学通讯》1981-3　1981

《孔雀东南飞》剖析　中文系古典文学教研组刘树清执笔　《南宁师院学报》1981-4　1981

《孔雀东南飞》的艺术浅谈　凌左义　《中学语文》1981-4　1981

对《孔雀东南飞》两条注释　马国栋　《四川师院学报》1981-4　1981

《孔雀东南飞》艺术琐谈　宋连庠　《教学与研究》1981-5·6　1981

《孔雀东南飞》琐谈　黄庆发　《中学语文教学》1981-9　1981

"君既若见录"解　董志翘　《中学语文教学》1981-9　1981

读民间故事诗《孔雀东南飞》　王先沛　《陕西教育》1981-10　1981

《孔雀东南飞》的悲剧性主题　杨生枝　《陕西教育》1981-10　1981

关于《孔雀东南飞》几个句子的理解　高景明　《陕西教育》1981-10　1981

《孔雀东南飞》的人物对话　党川贵　《陕西教育》1981-10　1981
《孔雀东南飞》的铺张手法　焦可强　《陕西教育》1981-10　1981
《孔雀东南飞》的序、开头和结尾　张志岳　《陕西教育》1981-10　1981
关于《孔雀东南飞》几个问题　刘国城　《河南教育（中学版）》1981-12　1981
《孔雀东南飞》中的十九个［相］　陈德森　《语文教学》1981-12　1981
《孔雀东南飞》中说媒、迎娶的来龙去脉　池太宁　《语文教学》3　1981
对《孔雀东南飞》中两个句子的存疑与试析　邓垣　《语文教学》3　1981
《羽林郎》新探　张慧博　《天津师院学报》1981-5（总38期）　1981．10
《秦女休》释辩——与吴世昌先生商榷　赵开泉《甘肃师大学报（哲学社会科学）》1981-1（总27期）　1981．3
关于《秦女休行》讨论的一封信　左淇　《文学评论丛刊》9　1981．5
《相和歌》与《清商三调》　曹道衡　《文学评论丛刊》9　1981．5
曹操的"理想国"——读《度关山》、《对酒》　杨伟立　《历史知识》1981-1　1981
从"老骥伏枥"谈古书的论文　程毅中　《学林漫录》2　1981．3
曹操的《龟虽寿》　胡雨融　《语文学习》1981-7　1981．7
"短歌微吟不能长"——思旧赋赏析　高蓬洲　《语文学习》1981-8　1981
曹丕的燕歌行　邱英生　《语文学习》1981-7　1981．7
挽弓征战赋浩歌——读曹植的白马篇　吴越　《语文学习》1981-8　1981．8
"安能蹀躞垂羽翼"小议　方永耀　《泰安师专学报》1981-2　1981
试谈鲍照《梅花落》的句读和命意　卞僧慧　《学林漫录》2　1981．3
南朝乐府中的"扬州"　冬子　《社会科学战线》1　1981
莫愁试考　夏振明　《南京师院学报》1981-3　1981

怎样理解和欣赏《西洲曲》　王季思　《中山大学学报（哲学社会科学）》1981-4　1981

《西洲曲》辨析　张德鸿　《昆明师院学报》1981-2　1981

西洲曲作者考辨　王侯民　《文科教学》1981-4　1981

论北朝乐府民歌　陈进波　《兰州大学学报》1981-2　1981

叙事与抒情相结合的典范——读《木兰诗》　林冠夫　《词刊》1981-3　1981

古代妇女的英雄形象　白云　《解放军报》1981. 3. 7

再探《木兰诗》的主题思想　黄海鹏　《黄冈师专学报》1981-2　1981

《木兰诗》的艺术特色　蔡介夫　《中小学语文教学》1981-1　1981

木兰形象与"重男轻女"说　江慰庐　《贵州社会科学》1981-3　1981

两首《木兰诗》的对比　赵仁珪　《中学语文（武汉师院）》1981-4　1981

关于《木兰诗》的时代　许可　《北京师大学报》1981-5　1981. 8

《木兰诗》的主题是什么？　张如法　《语文学习》1981-11　1981. 11

关于《敕勒歌》的创作背景、作者及其他　吴庚舜、侯尔瑞　《河北师院学报》1981-1　1981

《敕勒歌》校注评考钞略　梁洪诃　《内蒙古大学学报》1981-3　1981

1982 年

乐府诗试论　张春荣　《鹅湖》7-9　1982. 3

乐府与乐府诗　李穆丽　《华文世界》28　1982. 10

乐府诗概说　邱燮友　《中国文学讲话》（台北巨流图书公司）（一）概说之部 1982. 12

现实主义在汉代乐府民歌中的发展及其特质　费秉勋　《文艺论丛》15　1982

"乐府"生于何时？　宋万举　《江宁师院学报》1982-6　1982

汉乐府民歌　周观武　《百花园》1982-7　1982

汉乐府民歌的叙事艺术　周育德　《文史知识》1982-5　1982

汉乐府民歌关于妇女形象的描写　徐宗文　《南通师专・教学与研究》

1982-4　1982

现实主义汉代乐府民歌中的发展及其特征　费秉勋　《文艺论丛》15　1982. 5

血泪的控诉、艰难的追求——浅谈汉乐府民歌的女性形象　刘树清　《江宁师院学报》1982-4　1982

汉铙歌《战城南曲》试析　周坊　《昆明师院学报（哲学社会科学）》1982-2（总61期）　1982. 5

《上山采蘼芜》中故夫形象的异议　方明光　《安庆师院学报》1982-1　1982

读《汉乐府·江南》　毛树贤　《语文学习》1982-10　1982

汉乐府《陌上桑》注释中的几个问题　叶晨晖　《西南师范学院学报（哲学社会科学）》1982-1（总22期）　1982

《胡笳十八拍》的作者问题　黄瑞云　《黄石师院学报》1982－2　1982

中国民谣《孔雀东南飞》　Frankcl, Hans, H. 著　张端穗译　《東海文艺季刊》2　1982. 1

孔雀东南飞的创作意识与技巧　杨国娟　《书和人》443　1982. 6

从诗律和语法来看《焦仲卿妻》的写作年代　梅祖麟　《中央研究院历史语言研究所集刊》53－2　1982. 6

《孔雀东南飞》注释商榷　周霁　《湖南师院学报（增刊）》1982－12　1982. 12

新探刘兰芝被逼走的主要原因　赵新尉　《喀什师范学院学报》1982－1　1982

真的"没法解释清楚"吗？——谈《孔雀东南飞》的一条注释　萧名壁　《江西师院语文教学》1982－2　1982

浅谈《孔雀东南飞》人物的形象　李厚培　《语文教学与研究》1982－2　1982

纯真爱情的绝唱——试析长篇叙事诗《孔雀东南飞》　江梅生　《集萃》1982－2　1982

《孔雀东南飞》中的兰芝与仲卿　齐世昌　《中学语文教学》1982－2　1982

"自名"解　杨本祥　《四川师院学报》1982－3　1982

《古诗为焦仲卿妻作》浅议　郑文　《西北民族学院学报》1982－4

1982

论建安诗歌《孔雀东南飞》　罗文博　《阜阳师范学院学报》1982－4　1982

古诗《为焦仲卿妻》词语解释　樊维纲　《昆明师院学报》1982－4　1982

精当的剪裁　刘本善　《华中师院语文教学与研究》1982－6　1982

焦刘为什么一定要自杀——谈《孔雀东南飞》悲剧的性格因素　许匡一　《华中师院语文教学与研究》1982－6　1982

应该怎样看待焦仲卿的性格？　黄仁先　《语文教学与研究》1982－6　1982

《孔雀东南飞》中的“丽妆”浅探　张家仪　《语文学习》1982－8　1982

关于焦仲卿、刘兰芝之死　白盾　《教学通讯》1982－9　1982

从“飞来双白鹄”到《孔雀东南飞》——谈《古诗为焦仲卿妻》作的起兴　宋双印　《河北师院学报》1982

《孔雀东南飞》质疑　戴光华、杨锡祺　《语文教学与研究》1982－11·12　1982

《孔雀东南飞》主要人物形象及其思想意义刍议　鲁庭　《语文教学》1982－11　1982

《孔雀东南飞》不同注释汇辨　周国瑞　《安阳师专学报》1982－3　1982

一曲反欺凌反迫害的赞歌——《羽林郎》赏析　沈继常　《徽州师专学报》1982－1　1982

民歌与相和清商曲的文学意境研究　文舲　《东海文艺季刊》2　1982．1

“相和歌”曲调考　逯钦立　《文史》14　1982．7

略论曹魏父子对汉乐府民歌的继承和发展　吕美生　《安徽大学学报》1982－3　1982

试析曹操的《短歌行》　金舒年　《文史知识》1982－7　1982．7

老骥伏枥　志在千里——读曹操诗《龟虽寿》　魏国强　《实践》1982－11　1982．11

《泰山梁甫行》应是曹植前期作品　张亚新　《贵州社会科学》　1982－1（总10期）　1982．1

西晋乐府“拟古”论　张国星　《华东师范大学学报（哲学社会科学)》1982－4（总42期）1982．8

论组诗《拟行路难》十八首的主题　王长发　《南京大学学报（哲学社会科学)》1982－2　1982

鲍照《梅花落》试解　王锡荣　《吉林大学社会科学学报》1982－3（总51期）　1982．5

俊逸鲍参军——谈鲍照及其乐府诗的思想内容艺术特色　王志民　《内蒙古师院学报》1982－2　1982

晋南北朝乐府民歌词语札释〔称谓、名称部分〕　樊维纲　《湖南师院学报》1982－1　1982

南北朝乐府民歌　何权衡　《百花园》1982－9　1982．9

魏晋南北朝的清商乐和民歌〔词史讲话〕　阴法鲁　《词刊》1982－6　1982

南朝民歌中的双关语　裘放　《语文教学研究（锦州师院)》1982－1　1982

也谈关于《西洲曲》的几个问题　王师亭　《延安大学学报》1982－3　1982

谈《西洲曲》的艺术手法　王伟民　《文学知识》1982－4　1982．4

《西洲曲》臆说　傅治同　《邵阳师专》1982－3　1982

也谈《西洲曲》　蔡守湘、李进才　《古典文学论丛》3　1982．11

关于北朝乐府民歌　曹道衡　《学习与思考》1982－1（总7期）1982．1

《木兰诗》中的“唧唧”一词当作何解？　邓永福　《西南师范学院学报（哲学社会科学)》1982－1（总22期）　1982

释“千里足”梁杞林　《昆明师院学报（哲学社会科学)》1982－1（总60期）　1982．2

关于《木兰诗》的著录及其时代问题　齐天举　《文学遗产增刊》14　1982．2

古代叙事诗精炼的典范——浅谈《木兰诗》　朝晖、秋芒　《文苑纵横谈》4　1982

《木兰诗》新考　曹熙　《齐齐哈尔师院学报》1982－4　1982

两首《木兰诗》的比较　熊任望　《河北大学学报》1982－4　1982

也谈《木兰诗》的时代和主题　许善述　《安庆师院学报》1982－1

1982

试论《木兰诗》的主题思想　阳国亮　《广西师院学报》1982－4　1982

《木兰诗》词句弁释　梁杞林　《宁夏大学学报（社会科学)》1982－1（总10期）　1982.3

孝女木兰振古奇　庄练　《畅流》65－5　1982.4

《木兰诗》中几个地名考　佟延德　《北京师范大学学报（社会科学)》1982－3（总51期）　1982.5

《木兰辞》所反映的时代特征　宋抵　《东北师大学报（哲学社会科学)》1982－3（总77期）　1982.5

劳动人民人情美的赞歌——谈《木兰诗》　舒康乐　《语文教学（江西师院)》1982－10期　1982

草原风物人诗情——读《敕勒歌》　伍夫楹　《名作欣赏》1982－3（总10期）　1982

牧场人中的《敕勒歌》　庄北　《春城晚报》1982.4.21

敕勒歌——维吾尔族的早期诗歌　夏启荣　《新疆日报》　1982.4.24

《敕勒歌》和斛律金　张国杰　《文史知识》1982－1　1982.1

《敕勒歌》教学设想　苍茫　《语言文学》1982－1　1982

敕勒之歌——它的原来的语言与在文学史上的意义　小川环树　《北京大学学报（哲学社会科学)》1982－1（总89期）　1982.2

敕勒歌和敕勒族　曾爱水　《社会科学战线》1982－2（总18期）　1982.4

《勅勒歌》赏析　刘文中　《东山师专学报》1982－3　1982

斛律金与《勅勒歌》　李景华　《中学语文数学》1982－5　1982

风光如画——读《敕勒歌》　赵慧文　《中学语文数学》1982－5　1982

草原风物人诗情——读《敕勒歌》　伍夫楹　《名作欣赏》1982－3（总10期）　1982

谈《敕勒歌》的艺术特色　苍茫　《中学语文数学》1982－6　1982

《敕勒歌》与唐诗三百浅释　洪静渊　《中学语文数学》1982－6　1982

《敕勒歌》浅说　罗立干　《教学通讯》1982－7　1982.7

《敕勒歌》与蒙古族古代民歌　许志涛　《语文教学（江西师院）》1982－9　1982．9

《敕勒歌》说解　魏怡　《语文教学与研究（华中师院）》1982－10　1982．10

《敕勒歌》和《凉州词》杂谈　甘为民《语文教学（江西师院）》1982－11　1982．11

《敕勒歌》是我国最早的一首自由体诗歌吗？　崔胜洪　《作品与争鸣》1982－11　1982．11

《敕勒歌》与《凉州词》　陈仓　《语文战线（杭州大学）》1982－12　1982．12

1983 年

中国古典情诗散论：若生当相见，亡者会黄泉——两汉乐府诗中的爱情　李瑞腾　《文艺月刊》165　1983．3

汉代民歌的艺术分析（下）　廖蔚卿　《文学评论》7　1983．4

乐府民歌词语释　樊维纲　《杭州师范学院学报》1983－5　1983．5

汉乐府相和曲《东光》试解　周坊　《云南民族学院学报》1983－1　1983

谈汉乐府民歌的地位和影响　张兆鸾　《宁夏教育学院学刊》1983－2　1983

谈谈乐府民歌中的一些浪漫主义因素　王敦洲　《盐城范专》1983－2　1983

汉乐府民歌中的寓言诗　《语言文学》1983－2　1983．4

谈乐府的“歌行”　孙民立　《艺谭》1983－4　1983

感于哀乐，缘事而发——汉代民歌欣赏　大刃　《晋阳文艺》1983－7　1983

漫话“乐府”　徐英　《语文月刊》1983－8　1983

乐府中的故事与作者　罗根泽　《师大月刊》6　1983

乐府的影响　陆侃如　《国学月报》2－2　1983

汉《郊祀歌》浅论　郑文　《文史》21　1983．10

谈《翁离》诗　崔新民　《文史》17　1983．6

最炽热的情歌——析汉乐府《有所思》与《上邪》　沈谦　《故宫文物月刊》1－9　1983．12

"《上邪》与《有所思》当为一篇"异议　范能船　《零陵师专学报》1983－1　1983

《十五从军征》主题浅议　崔子恩、富立波　《北方论丛》1983－2（总58期）　1983．3

民生疾苦的忠实写照——谈汉乐府民歌《十五从军征》　宛兆平　《文学报》1983．11．24

作者情生文，读者文生情——《十五从军征》赏析　张利　《蓼花》1983－5　1983

关于《上山采靡芜》的标点问题　龚维英　《安阳师专学报》1983－1·2　1983

"江南"古辞析疑　周坊　《昆明师院学报》1983－1　1983

比喻的妙用——谈乐府民歌《长歌行》的艺术特点　源流《齐齐哈尔师院学报》1983－3　1983

催人自醒、促人自新——读汉乐府《长歌行》　魏怡　《武汉师院中学语文》1983－6　1983

劝君惜取少年时——《长歌行》赏析　甘久生　《中学语文教学参考》1983－5　1983

谈乐府诗《长歌行》　叶辉　《语文战线》1983－4　1983

乐府歌辞《长歌行》浅析　周冰人、秦兆基　《北京师院中学语文教学》1983－1　1983

少壮当努力、老大不伤悲——汉乐府《长歌行》赏析　高德强　《幼芽》1983－3　1983

评析《陌上桑》　萧正雄　《中国语文》53－5　1983．11

《陌上桑》艺术特色随笔　王朝忠　《教学研究》1983－2　1983

罗敷与海伦的联想（小议间接描写）　郭超　《广州文艺》1983－2　1983

《陌上桑》一得　张成德　《晋阳学刊》1983－2　1983

秦罗敷——美的女性　劳惠仪　《布谷鸟》1983－3　1983

《阳上桑》比较谈　刘征　《教学通讯》1983－4　1983

汉代乐府的杰作——《陌上桑》艺术成就浅析　吴宪军　《语文月刊》1983－6　1983

论蔡文姬被虏与《胡笳十八拍》　杨宏峰　《宁夏大学学报（社会科学）》1983－1（总14期）　1983．3

五篇《胡笳十八拍》　彭海　《内蒙古大学学报》1983－3　1983
《孔雀东南飞》疑义试释　丁戊　《西北师院学报（社会科学）》1983－4（总38期）　1983．10
释"寂寂人定初"　李丹　《陕西师大中学语文教学参考》1983－4　1983
《孔雀东南飞》艺术谈　邓忠强、陈遵武　《艺丛》1983－1　1983
读《孔雀东南飞》札记三则　胡诸伟　《荆州师范学报》1983－1　1983
"腰若流纨素"新解　朱金其　《江西师院语文教学》1983－1　1983
从婚龄推测《孔雀东南飞》的写作年代　李丹　《广州师院学报》1983－1　1983
关于"幸复得此妇"的"复"字　丽春正　《扬州师院学报（社会科学）》1983－1　1983．3
建安诗歌《孔雀东南飞》札记六则　罗文博　《阜阳师范学院学报》1983－2　1983
肖声音面目、传心曲隐微——试论《焦仲卿妻》诗中刘兰芝语言描写的特点和成就　刘上生　《湖南教育学院院刊（社会科学）》1983－3　1983
《孔雀东南飞》注释辨补　尚登贤、李庆军、谢云秋　《烟台师专语文教学》1983－4　1983
古诗《焦仲卿妻》难句索解　龚维英　《阜阳师专学院学报（社会科学）》1983－4　1983
《孔雀东南飞》的民间传说及诗义新探　陈友冰《语文月刊》1983－4　1983
《孔雀东南飞》词语新解二则　杨本祥　《辽宁师院学报（社会科学）》1983－4（总30期）　1983．7
"小姑始扶床"别解　李一方　《山西师院语文教学通讯》1983－11　1983
缜密完整、天衣无缝——谈《孔雀东南飞》的艺术结构　郭维森　《文史知识》　1983－12　1983
"自名"是"自称其名"吗？　陈斌、何世英　《陕西师大中学语文教学参考》1983
弱女傲骨强项歌——汉乐府诗《羽林郎》欣赏　徐克强　《名作欣

赏》1983－4　1983．8

青青河畔草的遇润情思——析乐府古辞《饮马长城窟行》（上）（中）（下）沈谦　《中华日报》1983．8．20～22

乐府诗《箜篌引》研究新探　许辉勋　《延边大学学报（社会科学）》1983－2　（总42期）　1983．6

试论“三曹”乐府在中国歌曲史上的地位　宋士杰　《淮北煤炭师院学报》1983－2　1983．3

胸中积愤如山，笔下悲凉画卷——介绍阮瑀诗《驾出北郭门行》　杨巍然　《中岳》1983－1　1983

曹操的《观沧海》评解　萧雨生　《语文教学之友》1983－1　1983．1

曹操其人及其乐府诗　胡守仁　《江西社会科学》1983－1　1983

关于曹操《短歌行》的两个问题　李仁守　《湖南教育学院分院论文选刊（文科版）》2　1983

气雄力坚——曹操《龟虽寿》《观沧海》诗赏析　浦之秋　《集美师专学报》1983－1　1983

读曹操《观沧海》　燕林　《教学通讯》1983－2　1983

《步出夏门行》训译　陈君谋　《盐城师专学报》1983－4　1983

秋风沧海图千古情——读《观沧海》　顾启　《教学与研究》1983－2　1983

曹操的感慨——“当”字辨析　张建业　《北京晚报》1983．3．21

东临碣石有遗篇——《观沧海》考析　刘道恩　《中学语文》1983－5　1983

读《观沧海》　门永平　《中学语文教学参考》1983－5　1983

释“嘉宾”“乌鹊”——谈曹操《短歌行》的创作时间　吴玖华　《阜阳师院学报》1983－2　1983

“老骥伏枥、志在千里”——谈曹操诗歌中的积极进取精神　徐卫跃　《杭州师院学报》1983－2　1983

曹操的《步出夏门行》写于何时？　唐满先　《语文教学》1983－6　1983

《观沧海》简析　曹培根、李建邡　《语文教学》1983－6　1983

《观沧海》疏解　张若晞　《中学语文教学参考》1983－6　1983

曹操《短歌行》为谁而作　知渐　《重庆师院学报》1983－3　1983

从曹操《蒿里行》的写作背景看曹操的写作动机　詹福瑞　《语文教学之友》1983－10　1983. 10

诗中有画　画中含情——《观沧海》浅析　董德松　《语文战线》1983－11　1983. 11

爱国之心与日月同辉——介绍曹操的《观沧海》　佳明　《河南日报》　1983. 11. 20

情理相生　慷慨激昂——谈曹操《龟虽寿》　叶幼明　《长沙晚报》1983. 11. 24

慷慨悲凉　气韵沉雄——谈曹操《短歌行》　黄建宏　《锦州师院学报》1983－6　1983

从《白马篇》的雄壮到《赠白马王彪》的愤懑——试谈曹植前后期史家的不同风格　刘剑康　《益阳师专学报》1983－1　1983

《白马篇》"宿昔秉良弓…"八句新解　韩玉生　《中州学刊》1983－4　1983

晋代宁夏文学家和音乐家——傅玄　霍升平　《宁夏艺术》1983－3　1983

鲍照《拟行路难》雏论　凌迅　《艺文志》2　1983. 10

浅论鲍照《拟行路难》的思想特色　姜颐　《大连师专学报》1983－1　1983

关于吴声西曲的和送声　陈孟成　《东方杂志》17－6　1983. 12

吴声西曲和、送初探　李雨丰　《昭通师专学报》1983－1　1983

《西洲曲》的人称　沧海　《广州师院学报》1983－1　1983

声情摇曳　纡回婉转——读南朝乐府民歌《西洲曲》　戴聪生、刘崇国　《语言文学》1983－2　1983. 4

梦里相思曲中寻——《西洲曲》通释　李文初　《文史知识》1983－7　1983. 7

木兰决非黄陂人——与谈古及诸位同志商榷　吴洪激、石雪峰　《黄冈师专学报》1983－1　1983

"当户理红妆"辨　宋球勋、郭士华　《辽宁师院学报（社会科学）》1983－3　1983. 1

"傍地走"是"身体彼此贴近着跑"吗？　江慰庐　《徐州师院学报》1983－1　1983. 3

也谈《木兰诗》与男尊女卑问题　马子　《天津日报》1983. 2. 1

1983

谈《木兰诗》产生的历史背景——兼与刘兴汉同志商榷　于正　《广西师院学报》1983－1　1983

“唧唧复唧唧”新解　吴根水　《芜湖师专学报》1983－2　1983

浅谈《木兰诗》中木兰形象的塑造　金耕晨　《语文教学之友》1983－12　1983

是谁误解了木兰？　夏逸　《中学语文教学参考（陕西师大）》1983－1　1983

《敕勒歌》：其原语与文学史的意义　小川环树著　吴密察译　《中外文学》11－1　1983．3

浑金璞玉，粲溢古今——《敕勒歌》赏析　翟玉珂　《朝阳师专学报》1983－1　1983

《敕勒歌》小辨　王达津　《光明日报》1983．4．12

也谈《敕勒歌》的原来语言　刑丙彦　《光明日报》1983．7．26

谈《敕勒歌》　朱安义《昭通师专学报》1983－3・4　1983

北国风光如画图——浅析《敕勒歌》　卓琴、玉仁　《名作欣赏》1983－1　1983

有关《敕勒歌》的几个问题　崔炳杨、屈家惠　《四川师院学报（社会科学）》1983－1（总36期）　1983．1

《敕勒歌》　徐涛　《布谷鸟》1983－2　1983

关于《敕勒歌》的创作背景及其作者　吕庚舜、侯尔瑞　《少数民族文学论集》1　1983

1984 年

“脱丝履”及其它　王粉龙　《语文教学与研究》1984．1

关于“感于哀乐，缘事而发”——读汉乐府民歌札记　富立波　《牡丹江师院学报》1984－1　1984．1

汉乐府诗与古诗十九首所反映的时代精神　杨翠　《史苑》38　1984．1

汉代乐府诗中反映的妇女生活　傅锡壬　《中山学术文化集刊》31　1984．3

汉乐府民歌妇女形象浅析　孙丰杰　《佳木斯师专学报（社会科学）》1984－3　1984．3

乐府诗臆解二题　秋枫　《贵州民族学院学报》　1984－4　1984.4
从《诗经》到乐府——琐谈乐府诗对于《诗经》的继承和发展　魏司贤　《上海广播电视文科月刊》1984－5　1984.5
乐府诗中的歌辞成分　王文颜　《古典文学》6　1984.12
论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术　葛晓音　《社会科学（上海）》1984－12　（总52期）　1984.12
汉乐府民歌的悲剧意义　刘斌　《盐城师专学报（社会科学）》1984－4　1984
乐府　范宁　《百科知识》1984－11　1984
东汉的音乐官署与民歌　姚大业　《求是学刊》1984－4（总41期）　1984.8
汉武帝初立乐府说研议　陈鸿森　《幼狮学志》18－1　1984.5
乐府设置时间考辨　胡澍　《学术月刊》1984－10　1984.10
释《朱鹭》　孟祥鲁　《山东大学文科论文集刊》1984－1　1984
莫争城外地、城里有闲土——析《战城南》　黎晓　《运城师专学报》1984－1　1984
《战城南》中的“梁筑室”与“良臣”辨　李安纲　《运城师专学报》1984－3　1984
精凝凄切，韵长旨远——《十五从军征》浅析　崔子思　《文史知识》1984－6　1984.6
论《陌上桑》的民歌特色　李德身　《连云港教育学院学报（社会科学）》1984－1　1984
《陌上桑》的审美意义　章涛　《昆明师院学报（哲社版）》1984－2　1984.2
《陌上桑》异解辨生　杨本祥　《教学与研究》1984－3　1984.3
一曲“陌上桑”　千秋乐府诗——从《陌上桑》看汉乐府叙事诗的特点　《上海广播电视文科月刊》1984－5　1984.5
少女还是少妇——《陌上桑》质疑　温安仁　《语文月刊》1984－6　1984.6
《陌上桑》注释辨析　石宏宽　《语文教学与研究》1984－6　1984.6
释“鬑鬑颇有须”　朱千波　《辽宁师大学报（社会科学）》1984－4（总36期）　1984.7
略说《陌上桑》的来龙去脉　艾荫范　《沈阳师范学院社会科学学

报》1984－3 （总31期） 1984．9

古代叙事诗中的一朵奇葩——汉乐府《陌上桑》浅说 郝诗仙 《宁夏日报》1984．12．7

《陌上桑》和《羽林郎》 景刚 《滁州师专学报（社会科学）》1984－3 1984

论长诗《焦仲卿妻》的主题 赵文增 《沈阳教育学院学刊》1984－1 1984．1

浅议《孔雀东南飞》中的两个细节——与游国恩诸先生商榷 何会文 《许昌师专学报》1984－1 1984．1

刘兰芝被遣的主要原因 顾永华 《嘉兴师专学报》1984－1 1984．1

《孔雀东南飞》词义琐记 王光宇 《南充师范学院学报》1984－1 1984．1

关于《孔雀东南飞》的札记 何志云 《上海广播电视文科月刊》1984－5 1984．5

对《孔雀东南飞》注释质疑 侍问樵 《昆明师院学报》1984－2 1984．5

王于描摹声情 妙于剪裁情节——略谈《孔雀东南飞》的艺术特色 王国安 《上海广播电视文科月刊》1984－5 1984．5

无害文意 言之成理——试谈《孔雀东南飞》一节诗的解释 孙永森 《南京师大学报》1984－2 1984．6

掩泪悲千古——《孔雀东南飞》漫评 周致中 《上海师范学院学报（社会科学）》1984－2（总20期） 1984．6

谈《孔雀东南飞》 乐承忠 《东海文学月刊》1984－6 1984．6

读《孔雀东南飞》——巴尔特语码读文学法的应用 古添洪 《记号诗学》（东大图书公司）1984．7

《孔雀东南飞》中的“自”字 王枳庆 《语文教研》1984－11 1984．11

《孔雀东南飞》与古代婚姻习俗 孙续恩 《孝感师专学报》1984－1 1984

古诗《焦仲卿妻》词语解释 樊维纲 《杭州师范学院学报》1984－1 1984

《孔雀东南飞》的结构特色 朱振琪、许学东 《语文学刊》1984－1

1984

《孔雀东南飞》的一处错简　郭锡良　《文史》23　1984

弱女傲骨强项歌——汉乐府诗《羽林郎》欣赏　徐克强　《青年文摘》1984－8　1984

乐府诗《羽林郎》析赏　王久烈　《东方杂志》18－5　1984. 11

左延年《秦女休行》本事新探　葛晓音　《苏州大学学报（哲社版）》1984－4　1984

“三曹”乐府的音乐特色　沈念慈　《艺谭》1984－2　1984

建安诗歌民歌化探索　张亚新　《贵州社会科学》1984－4　（总25期）　1984. 7

“老骥伏枥”辨析　宋今　《社会科学辑刊》1984－6　（总35期）　1984. 11

悲凉慷慨的“汉末诗史”——读曹操《蒿里行》　成韵　《文学报》1984. 2. 23

悲凉慷慨论曹公——读《步出夏门行·观沧海》札记　李蹊　《名作欣赏》1984－3　1984

曹操的《步出夏门行》　郭仁昭　《语言文学》　1984－5　1984

对曹操的《步出夏门行》的一些新的理解　徐艾　《成都大学学报（社科版）》1984－2　1984

曹操《短歌行》试析　周祜　《下关师专学报》1984－2　1984

曹操的《短歌行》赏析　杨诚德　《临沂师专学报》1984－3　1984

求贤若渴　慷慨激昂——谈曹操的《短歌行·对酒当歌》　徐宗琏　《中文自修》1984－6　1984

“对酒当歌”新解　杨本祥　《社会科学辑刊》1984－2（总31期）　1984. 3

慷慨激昂　直抒胸臆——曹操《短歌行》赏析　程洁银　《宁夏日报》1984. 12. 21

掩抑低回　倾声倾色——说曹丕的《燕歌行》　韩兆琦　《文史知识》1984－1　1984. 1

情景交融　如泣如诉——浅谈曹丕《燕歌行》的心理刻画　何玮　《佳木斯师专学报》1984－1　1984

谈曹丕《燕歌行》的句读和诗意　南石　《名作欣赏》1984－5　1984

曹丕诗歌与乐府　章新建　《安徽大学学报（哲社版）》1984－2

1984

捐躯赴国难，视死忽如归——读曹植《白马篇》　牟世金　《名作欣赏》1984－1　1984

曹植诗与汉乐府民歌　万国强　《宜春师专学报》1984－2　1984．2

从《陌上桑》到《美女篇》　张亚新　《广西大学学报（哲社版）》1984－2　1984．2

托物引喻，意在言外——说曹植诗《野田黄雀行》　李厚培　《语文教学研究》1984－6　1984

试论傅玄的乐府诗　赵以武　《社会科学（兰州）》1984－3（总25期）　1984．6

一曲慷慨悲歌——说刘琨《扶风歌》　徐公持　《北京晚报》1984．1．9

由诗歌与历史的关系论傅玄《鼓吹曲辞二十二首》的叙事诗性格　洪顺隆　《木铎》10　1984．6

鲍照《梅花落》主题之我见　李平　《盐城师专学报》1984－2　1984

谈鲍照《梅花落》　唐海涛　《明报》19－10（总226期）1984．10

谈谈鲍照的《梅花落》诗兼与卞增慧同志商榷　彭泽陶　《广西师大学报》1984－2　1984

梅花落的赞歌——读鲍照的《梅花落》　文风　《文学报》1984．9．27

南北朝民歌不同特色之原因初探　高欣　《文科教学》1984－1　1984

魏晋南北朝民歌简论　张亚新　《贵州文史丛刊》1984－2（总13期）1984．6

吴歌的衬字和叠句试探　姜彬　《民间文艺集刊》5　1984．2

曲里相思梦里逢——读《西洲曲》　张永鑫　《名作欣赏》1984－5　1984

吟到《西洲》句亦香——读《西洲曲》　何丹尼　《上海广播电视文科月刊》1984－8　1984．8

北朝民歌的社会风俗史研究　李德芳　《北京师范大学学报（社会科学）》1984－5（总65期）　1984．9

浅议北朝民歌对唐代边塞诗的影响　张亚新　《贵州文史丛刊》1984－4　1984

爱国女英豪的赞歌——关于《木兰诗》　徐公持　《北京晚报》1984.1.16

木兰城、木兰碑、木兰诗考略　刘应谦　《论文选集》1984

《木兰诗》的著录及时代问题续证　齐天举　《文学遗产》1984－1　1984.3

《木兰诗》结构质疑　齐天举　《河北师院学报（哲学社会科学）》1984－1　1984

木兰故里在何处？　陈鸿深　《文汇报》1984.12.10

鲜卑族诗人花木兰　李书一　《鸿雁》1984－2　1984

关于花木兰和《木兰诗》　佚名　《乡音》1984－3　1984

花木兰艺术形象的产生和发展　王永宽　《文科教学》1984－3　1984

《木兰诗》及其文人续作　张社、张伟　《语文教研》1984－11　1984

关于《木兰诗》的若干问题　张景奎　《教学通讯》1984－10　1984

《木兰辞》的真人真事　佚名　《布谷鸟》1984－1　1984

一曲天籁，千古雄奇——谈《敕勒歌》　贺圣遂、骆玉明　收录杂志不明　1984.6.21

试论《敕勒歌》的作者及其产生年代　王曙光　《新疆社会科学》1984－4　1984

《敕勒歌》及其歌者　杨金祥　《新疆民族文学》1984－3　1984

斛律金咏唱敕勒歌　李书一　《鸿雁》1984－2　1984

1985 年

读《汉魏六朝乐府文学史》　王运熙　《中国古典文学论丛》3　1985.12

汉乐府杂考　费秉勋　《西南师范学院学报（哲学社会科学）》　1985－1　（总第35期）　1985

秦汉民歌和乐府诗　王廷珍、袁家浚　《音乐探索（四川音乐学院学报）》1985－1　1985

论汉乐府新诗体的产生　窦永丽　《信阳师范学院学报（哲社板）》1985.2　1985

“丈人”新识　陈汉　《文学遗产》1985－4　1985.4

《汉乐府》民歌中禽言诗的艺术特色　张秉光　《佛山师专学报》1985－1　1985

《汉安世房中歌》试论　郑文　《社会科学（兰州）》1985－2（总30期）　1985．4

汉《房中祠乐》的时代作者辨　黄纪华　《湖北师范学院学报（哲社版）》1985－3　1985

“短章中神品”——说《上邪》与《枕前》　桑建中　《山西师大学报（社会科学）》1985－3　1985

汉乐府《东门行》分析　杨树增　《文科教学（内蒙古乌盟师专）》1985－3　1985．3

析汉乐府古辞《妇病行》　沈谦　《明道文艺》113　1985．8

泪痕血点缀成的《孤儿行》　沈谦　《明道文艺》107　1985．2

满纸血泪、一腔愤怨——汉乐府《孤儿行》赏析　程洁银　《宁夏日报》1985．4．12

应该同情谁——评古诗《上山采蘼芜》　丁身玮　《韩山师专学报（社会科学）》1985－1　1985．1

说《江南》　王景林　《常德师专学报（哲社版）》1985．2．22，23，27

谈《陌上桑》在典型形象塑造上的贡献　杨旭　《唐山师专学报》1985－1　1985

《陌上桑》艺术浅析　娄元华、谢国平　《宁夏教育学院学报》1985－2　1985

罗敷之美新探　吕红　《安庆师范学院学报（社会科学）》1985－4　1985．4

境险身不卑，凛然正气存：比较分析胡姬和罗敷性格异同　周新安　《和田师专教学与研究》1985－9　1985．9

从《陌上桑》谈艺术烘托手法　解欣欣　《名作欣赏》1985－4　1985

由用韵看《胡笳十八拍》的写作时代　李毅夫　《语文研究》1985－3　1985

孔雀东南飞写作的时代与技巧　王久烈　《中山学术文化集刊》32　1985．3

从《孔雀东南飞》的人物形象看该诗的悲剧意义　郭精锐　《中山大学学报（哲学社会科学）》1985－3（总96期）　1985

《孔雀东南飞》产生时代补证　孙续恩　《湖北师范学院学报（哲社版）》1985－2　1985

刘兰芝、焦仲卿爱情悲剧原因管窥　刘文品　《青海师专学报》1985－2　1985

焦母和刘兰芝婆媳间何以会产生矛盾：读《孔雀东南飞》札记　久行　《石家庄教育学院学报》1985－2　1985

《孔雀东南飞》中的刘兄到底是什么样的人？李恩惠、孙嫦燕　《绥化师专学报（社会科学）》1985－3·4　1985

刘兰芝被休进一解　陆子建、宗文　《淮阴师专学报（哲学社会科学）》1985－4　1985．4

谈《孔雀东南飞》的结尾　张亚新　《语文学刊》1985－6　1985

《孔雀东南飞》在塑造女性形象方面的开拓　张继红　《语文数学》1985－5　1985

试论罗敷形象　于男　《大庆师专学报（哲社版）》1985－3　1985

双璧显示着人性美的真谛——《孔雀东南飞》《木兰诗》比较赏析　谭学纯　《名作欣赏》1985－6　1985．6

焦母驱遣兰芝的原因到底是什么　温安仁　《语文月刊》1985－12　1985．12

中国文学中第一个少数民族妇女的光辉形象：读《羽林郎》　《语文学刊（内蒙古师大）》1985－2　1985．2

《同声歌》简论　钟来因　《贵州文史丛刊》1985－3（总18期）1985

《梁甫吟》弁　李从军　《社会科学研究》1985－3（总38期）　1985

简论《观沧海》之“观”　周建忠　《沈阳师范学院社会科学学报》1985－1（总33期）　1985

志深笔长　梗概多气——说曹操的《短歌行》　蔡厚示　《汉魏六朝诗鉴赏集》（人民文学出版社）1985．7

《善哉行》小辨　王达津　《芜湖师专学报（哲社版）》1985－1　1985

古直　悲凉——读曹操《苦寒行》　龚克昌　《汉魏六朝诗鉴赏集》（人民文学出版社）1985．7

叱咤风云　吞吐宇宙——曹操《观沧海》析　阎璞、陈容　《汉魏六朝诗鉴赏集》　（人民文学出版社）1985．7

曹丕《燕歌行》赏析　张可礼　《汉魏六朝诗鉴赏集》（人民文学出版社）1985．7

一幅令人触目惊心的图画——曹植《梁甫行》浅说　马宁甲　《宁夏

日报》1985. 2. 8

曹植《美女篇》赏析　牟世金　《汉魏六朝诗歌鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

曹植《白马篇》赏析　牟世金　《汉魏六朝诗歌鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

揽弓鸣镝何所用，斗酒十千恣欢谑——曹植《名都篇》赏析　李春芳　《汉魏六朝诗歌鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

慷慨对嘉宾、凄怆内伤悲——曹植《箜篌引》赏析　吕美生　《汉魏六朝诗歌鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

别开生面的军人之歌——读鲍照《代东武吟》　高章采　《汉魏六朝诗鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

豪气充溢的壮士赞歌——读鲍照《出自蓟北门行》　杨钟　《宁夏日报》1985. 9. 23

一首遒劲刚健的边塞诗——鲍照《代出蓟北门行》　袁行霈　《汉魏六朝诗鉴赏集》（人民文学出版社）1985. 7

吴歌研究的历史和现状　吕洪年　《语文导报》1985－9　1985

南朝乐府民歌及其艺术特色　王运熙、王国安　《语文学习》1985-10　1985.

唱自古代城市妇女的心声——浅论《吴歌》《西曲》的思想性　韩晶　《沈阳教育学院学刊》1985—3　1985

缠绵细腻，摇曳迂回——南朝民歌《西洲曲》浅赏　郝诗仙　《宁夏日报》1985. 8. 2

《西州曲》三题　张亚新　《贵州文史丛刊》1985－2　（总17期）1985

《西洲曲》臆解　吴小如　《名作欣赏》1985－4　1985

因风致意，托梦奇情　《西洲曲》赏析　宋道基　《大学文科园地》1985－5　1985

《慕容垂歌辞》中的“慕容”究竟是谁？　赵世瑛　《成都大学学报（社会科学）》1985－1　1985

“平羌三峡”弁　凌樵　《唐代文学论丛》6　1985

质朴刚健的北朝乐府民歌　沈辉　《语文学习》1985－10　1985

《木兰诗》中的“将军”是谁？　王基林、王海涛　《文科通讯》1985－3　1985

《木兰诗》的著录及其时代问题　赵从仁　《中州学刊》1985－5　1985

木兰辞与木兰山　周兆锐　《春秋》1985－1　1985

穹庐一曲本天然——《敕勒歌》考论　周蒙　《内蒙古师大学报（哲社版）》1985－2　1985

《敕勒歌》二题　李裕民　《学林漫录》1985－10　1985. 5

1986年

试探汉乐府民歌的弃妇诗　张秉光　《佛山师专学报（社会科学）》1986－1　1986. 1

略论汉乐府中的爱情婚姻诗　罗庚岭　《教与学（绥化师专中文科）》1986－1

乐府诗的特性及其源流之研究　林文端　《中华文化复兴月刊》19－6　1986. 6

乐府和乐府诗　王运熙　《文史知识》1986—12　1986. 12

论汉魏六朝诗教说的演变及其在诗歌发展中的作用　葛晓音　《中国古典文学论丛》4　1986

汉武帝之前乐府职能考　李文初　《社会科学战线》1986－3　1986. 3

惊人的相似、本质的不同——汉乐府《上邪》与敦煌曲子词《菩萨蛮》"枕前发尽千般愿"的比较探讨　祝诚　《徐州师范学院学报（哲学社会科学）》1986－2　1986. 2

汉乐府诗《江南》赏析　王思宁　《文史知识》1986－11　1986

罗敷是民间女子吗?　侍问樵　《文科通讯》1986－1　1986. 1

汉乐府《陌上桑》中的"使君"形象别义——兼谈《陌上桑》的主题　桑建中　《山西师大学报（社会科学）》1986－3　（总52期）1986

一曲胡笳弄　千秋怨恨声——琴曲歌辞《胡笳十八拍》读后　南山　《词刊》1986－3　1986

关于《胡笳十八拍》作者问题的讨论　陈书录、胡腊英　《文史知识》1986－12　1986. 12

《孔雀东南飞》的语言特色　陈材信　《语文教学与研究》1986－1. 2　1986

刘兰芝出身略考　王若谷　《大庆师专学报（哲学社会科学）》1986～1986. 1

关于《孔雀东南飞》的主题和时代的争鸣　俞原　《语文导报》1986－2　1986. 2

刘兰芝艺术形象二题　赵志成　《锦州师院学报（哲学社会科学）》1986－2　1986. 2

《孔雀东南飞》悲剧的社会根源　白本松　《许昌师专学报（社会科学）》1986－4　1986. 4

刘兰芝自请遣归说辨伪　陈一平　《艺术研究》1986－5　1986. 5

《孔雀东南飞》疑义析解　曹文心　《淮北煤炭师院学报》1986－4　1986

"孔雀东南飞"错简初探　张涤云　《运城师专学报》1986－3/4　1986

试论乐府民歌与建安文学的关系　秋枫　《贵州民族学院学报（社会科学版》1986—2　1986

古诗十九首和汉乐府及建安诗歌　范能船　《江淮论坛》1986－4　1986. 4

挽歌及其影响——先秦至南北朝　黄景进　《中华学苑》34　1986

曹操短歌行研究　唐文德　《逢甲学报》19　1986. 11

释《步出夏门行》古辞　周坊　《云南民族学院学报》1986－2　（总11期）1986. 6

曹丕乐府诗小议　高庆浜　《内蒙古民族师院学报》1986－2　1986

七哀——乐府本辞与曹植作品的关系研究　（法）桀溺著　钱林森译　《文学研究参考》1986－12 1986. 12

论诗人笔下的王昭君　贾锡信、杨桂森　《荆州师专学报（哲学社会科学版)》1986－1

鲍照的《拟行路难》(上)　唐海涛　《国立中央图书馆馆刊》19－2　1986. 12

论鲍照乐府诗歌的艺术成就　曹景魁　《辽宁大学学报》1986－3　1986

南朝乐府民歌杂谈　施裕　《语文园地》1986－1　1986

南朝乐府民歌研究　金庠澔　《中国文学》4　1986

南朝诗歌发展原因初探　张明非　《中国古典文学论丛》4　1986

南朝乐府民歌与巫风　王以宪　《古典文学知识》1988－6　1986

释北乐府　管汀　《文学遗产》1986－2　1986

中古北方民族的社会风情图画——北朝民歌的民族社会学研究　李德芳　《聊城师范学院学报（哲社版）》1986－4　1986

《木兰诗》题注源流辨　陈从仁　《信阳师院学报》1986－1　1986

两首《木兰诗》的比较　徐德邻　《牡丹江师范学报》1986－4　1986

《木兰诗》补证　唐长孺　《江汉论坛》1989－9　（总 73 期）1986.9

《敕勒歌》本事释　金启华　《光明日报》1986.1.14

《敕勒歌》同斛律金无关　阿尔丁夫　《内蒙古大学学报》1986－2　1986

天然璞真　气魄雄伟——北朝民歌《敕勒歌》赏析　李尔丰　《昭通师专学报（哲学社会科学版）》1986－2　1986

1987 年

乐府诗中的几个问题　王文颜　《古典文学》9　1987.4

试谈乐府情歌的美感教育作用　王爱莹　《西北民族学院学报（社会科学）》1987－4　1987

《乐府诗集》乐舞诗述略　于平　《舞蹈论丛》1987－3　1987

论秦汉魏晋南北朝乐府民歌中的女性形象（上）　黄景魁　《辽宁广播电视大学学报（社会科学版）》1987－1　1987

真挚热烈　曲折回环：《有所思》赏析　赵洪奎　《商丘师专学报》（社会科学）》1987－3　1987

怒之切正望之深：汉东府《有所思》析　王思宇　《文史知识》1987－8　1987

汉乐府《陌上桑》新探　赵敏俐　《江西社会科学》1987－3　1987

略谈《陌上桑》与《琵琶行》的差异　何友宝　《宁波师范学报（社会科学）》1987－4　1987

从《陌上桑》《羽林郎》说到《节妇吟》　杨景龙　《大学文科园地》1987－6　1987

琴曲歌辞《胡笳十八拍》新考　王小盾　《复旦学报（社会科学）》1987－4　1987.7

释《孔雀东南飞》中的“兰家女”及其他　石泉长　《辽宁广播电视

大学学报（社会科学版）》1987－1　1987
刘兰芝被遣和焦仲卿性格质疑　吴常鑫　《贵州师范大学学报（社会科学版）》1987－2　1987
论刘兰芝形象的美学意义　邓鉴坤　《江汉大学学报（社会科学）》1987－3　1987
兰家女是谁家女：《孔雀东南飞》疑析　王群　《天津教育学院院刊》1987－3　1987
封建家长制对爱情幸福的干预破坏——《孔雀东南飞》和《弃绝》的比较　明贵　《玉林师专学报（社会科学）》1987－3　1987
一出优美的诗剧——《孔雀东南飞》浅析　徐寒玉　《长沙水电师院学报（社会科学）》1987－4　1987
美，在庄严地走向毁灭——"关于《孔雀东南飞》中'严妆别'的艺术思考"　李竟成　《西部学坛（哲社版）》1987－4　1987
试论音乐对三曹诗歌的影响　张亚新　《中国古典文学论丛》6（中青年专号）1987
高气盖世，英武自露：曹操《短歌行》赏析　江德羞　《古典文学知识》1987－4　1987
《短歌行·对酒》并非宾主酬唱之辞：与万绳南先生商榷　张智通　《安徽教育学院学报（社会科学）》1987－4　1987
曹植对民间文学理论的一点重要贡献　张亚新　《贵州社会科学（文史哲）》1987－8（总56期）　1987
传统主题、各有千秋——读徐陵、李白、陆游的《关山月》　郭象　《名作欣赏》1987－6　1987
鲍照的《拟行路难》（下）　唐海涛　《国立中央图书馆馆刊》20－1　1987
论鲍照及其乐府诗　刘长耿　《殷都学刊》1987－3　1987
乐府民歌表现手法对唐诗影响论　朱炯远　《沈阳师范学院学报（社会科学）》1987－1（总41期）　1987.1
结论应来自可靠的材料——就《木兰诗》的著录及时代问题再答赵从仁　齐天举　《信阳师范学院学报（哲学社会科学）》1987－1　1987
木兰从军其人其时其地考　叶有仁　《东方杂志》20－9　1987.3
谈《木兰诗》中两处被当作"互文"的句子　侍问樵　《衡阳师专学

报（社会科学）》1987－3　1987

《敕勒歌》新论　汪泛舟　《殷都学刊（安阳师专学报》1987－2　1987

民族大融合的瑰宝——关于《敕勒歌》的产生和流传　永安　《文学遗产》1987－6　1987

1988年

乐府与汉魏五言诗　齐文举　《文学遗产》1988　1988

虚构的世界——论乐府诗歌的一个重要的特性　贾晋华　《辽宁大学学报（哲学社会科学）》1988－4（总93期）　1988．9

谈汉魏六朝乐府诗的修辞艺术　李笙　《贵州民族学院学报（社会科学）》1988－2　1988

乐府民歌词语释　樊维纲　《杭州师范学院学报（社会科学版）》1988－5　1988

西汉乐府考略　赵生群　《中国音乐学》1988－1　1988

荒诞形式与悲剧内涵的有机融合——汉乐府《十五从军征》结构分析　皇甫修文　《名作欣赏》1988－3　1988

汉乐府《东门行》新解——向余冠英、王季思、萧涤非诸先生请教　李固阳　《许昌师专学报（社会科学）》1988－2　1988

汉乐府《妇病行》中"丈人"考释　萧振宇　《张家口师专学报（社会科学）》1988－1　1988

《上山采蘼芜》主题质疑　路映　《南都学坛（社会科学）》1988－4　1988．4

永远焕发艺术光彩的典型形象——《陌上桑》欣赏分析　李崧　《北京科技大学学报（哲学社会科学）》1988－2　1988．2

众志纷呈、栩栩如生—试论《孔雀东南飞》的人物性格特点　汪文碧　《黔东两民族师专学报（哲学社会科学）》1988－2　1988．2

论《孔雀东南飞》的局限及改编作品的失误　陈德滋　《中国人民警官大学学报（哲学社会科学）》1988－3　1988．3

《孔雀东南飞》解诂　孙雍长　《中国文学研究》1988－4　1988．4

《孔雀东南飞》产生地辨正　李杏林　《安庆师院学报（社会科学）》1988－4　1988．4

浅谈《孔雀东南飞》中量词的妙用　别叶清　《语文学习与研究》

1988－1　1988

《孔雀东南飞》注释四辨　华元林　《语文教学与研究》1988－7　1988

《丽人行》与《羽林郎》———一个改造传统的示例　谢思炜　《名作欣赏》1988－4　1988

魏晋文人与挽歌　卢苇菁　《复旦学报（社会科学）》1988－5　1988．9

挽歌考　齐天举　《文史》29　1988．1

对酒当歌　思贤若渴——曹操《短歌行》且说　丁鼎　《昌潍师专学报（社会科学）》1988－2　1988

曹植《名都篇》新证　吴朝义　《西南民族学院学报》1988－4　1988

曹植诗歌艺术渊源粗探　虞德懋　《扬州师院学报（社会科学）》1988－3（总72期）　1988

简论曹植对乐府民歌的继承和发展　罗凌　《华节师专学报（社会科学）》1988－1　1988

明彻达观　新奇真实——读陶渊明《挽歌诗》三首　吴小如　《文史知识》1988－7　1988、7

略论陶渊明的挽歌　丘述尧　《文史》32　1988

梁陈边塞乐府论　阎采平　《文学遗产》1988－6　1988

"五丁凿山、开人世之所未有"——浅谈鲍照乐府诗题材方面的开拓　王利华　《语言学刊》1988－6　1988

鲍照组诗《拟行路难》写作年代考证　侯安国　《贵州大学学报》1988－2　1988

南朝政局与"吴声歌"的典盛　曹道衡　《社会科学战线》1988－2（总42期）1988．4

《木兰诗》作者考　黄震云　《徐州教育学院学报（哲社版）》1988－4　1988

花木兰其人其事　陆家骥　《中央日报》1988．7．27

"雄兔脚扑朔、雌兔眼迷难"新解　涂太品　《贵州文史丛刊》1988－1（总44期）1988．3

读诗苑奇葩《木兰诗》　张光富　《九江师专学报》1988－3　1988

也谈《敕勒歌》——兼与王曙光同志商榷　闵和顺　《新疆社会科学》1988－3　1988.

从北魏内迁敕勒民族的命运看《敕勒歌》　闵和顺　《求索》1988－4（总44期）1988．8

1989年

汉代乐府诗的社会功能　亓婷婷　《国文学报》18　1989．6

乐府中的烈女子　林启屏　《中央日报》1989．7．24

古乐府艳歌之演变　齐天举　《阴山学刊（社会科学）》1989－1　1989

说《陇西行》中的"好妇"　余如忠　《台州师专学报（社会科学）》1989－1　1989

试谈乐府的浪漫主义　王增文　《黄淮学刊（社会科学）》1989－3　1989

风吹叶落去，何当还故处——乐府诗《十五从军征》赏析　卜安淳　《古典文学知识》1988－4　1989

一首以正胜邪的凯歌——《陌上桑》　康永辉、亢润东　《西北师大学报（社会科学）》1989－6　1989

《焦仲聊妻》赏析　王运熙　《名作欣赏》1989－1　1989．1

《孔雀东南飞》是汉代乐府吗？　王刘莉　《江汉大学学报（社会科学）》1989－2　1989

《孔雀东南飞》的悲剧与父系社会家庭结构形式的瓦解　汤斌　《文学遗产》1989－6　1989

由《饮马长城窟行》说到相和三调歌的解、艳和趋　齐天举　《文学评论丛刊》31　1989.3

读汉魏乐府小札　艾荫范　《辽宁大学学报（哲学社会科学）》1989－6（总100期）　1989．11

曹操《短歌行》旧训中几个问题的探讨　李成蹊　《徐州师范学院学报（哲学社会科学）》1989－4（总60期）　1989．12

不戚往年　忧世不活——读曹操《秋胡行》二首　许逸民　《国文天地》5－3　1989．10

顾盼摇曳　掩映动人——读曹丕《燕歌行》其二　魏耕源　《文史知识》1989－1　1989．1

清商三调音阶调式探索　丁承运　《音乐研究》1989－2　（总53期）1989．6

鲍照乐府诗初探　房聚棉　《沈阳师范学院学报（社会科学)》1989－1（总49期）1989．1

鲍照《拟行路难》诗的内容　宋永程　《中国学研究》1989－5　1989

吴歌、西曲及其模拟之风气　金惠峰　《中国语论丛》2　1989

淳朴的焦虑和呼声——说两首南朝民歌　顾农　《语文月刊》1989－11　1989

论艳体诗与南朝乐府之关系及其产生之背景　明红英　1989　《中国文学研究》

声情摇曳　意味无穷——南朝民歌《西洲曲》赏析　柴剑虹《中国文学研究》　《国文天地》4－11　1989．4　1989

北朝乐府民歌的南流及其对南朝文坛的影响　阎采平　《湘潭大学学报（社会科学)》1989－1　1989

“笑文”探秘二题：用喜剧美学分析《木兰诗》《孔乙己》　周国雄　《浙江师范大学学报（社会科学)》1982－2　1989

《木兰诗》赏析　张高评　《国文天地》4－12（总48期）　1989．5

试论《敕勒歌》的传统及其语言变化　王曙光　《新疆社会科学》1989－3　1989

雄浑质朴　率直自然——《敕勒歌》论析　周蒙、冯宇　《蒲峪学刊》　1989－3　1989

1990年

汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响　潘啸龙　《中国社会科学》1990－6　（总66期）　1990．11

乐府诗鉴赏辞典前言　李春祥　《河南大学学报（哲学社会科学)》1990－2（总113期）　1990．3

论乐府诗　（美）汉斯·弗兰克著　勾承益译　《成都大学学报》1990－2　1990

浅析汉乐府民歌与古诗十九首的异同　孙洪明、李爱华　《东岳论丛》1990－3　1990

两汉乐府初探　杨莼　《曲靖师专学报》1990－1　1990

汉乐府札记　樊维纲　《杭州师范学院学报（社会科学)》1990－5　1990

汉郊庙歌评价商榷　傅彪强　《杭州大学学报（哲学社会科学》1990

-2 1990.6

《上山采蘼芜》新探 邱叔健 《石油大学学报（社会科学）》1990 1990 1990

罗敷的"夫婿"是什么？ 王宁 《学习与探索》1990-3（总68期） 1990.5

使君夫婿谐谑见情绪——《陌上桑》别解 蔡鸿恩 《思茅师专学报（总合版）》1990-2 1990

《孔雀东南飞》的产生时代、文化意蕴和影响 黄震云 《思茅师专学报（总合版）》1990-2 1990

也谈刘兰芝被休的原因 晏银川 《新疆师范大学学报（哲社版）》1990-3 1990

《孔雀东南飞》焦母形象新探 龚维英 《江淮论坛》1990-5（总122期） 1990

《孔雀东南飞》的结构 辛保平 《语文学刊》1990-5 1990

略论陶渊明的挽歌 丘述尧 《文史》32 1990.3

一曲气吞宇宙的乐章——曹操《观沧海》赏析 罗昌奎 《佳木斯教育学院学报》1990-1 1990

曹操《短歌行》中"明明如月，何时可掇（辍）"解 萧振宇 《张家口师专学报（社会科学）》1990-4 1990

用笔入化 曲尽思情：曹丕《燕歌行》赏析 重而已《万县师专学报（哲社版）》1990-1 1990

"细看来，不是杨花，点点是难人泪"——说曹植《吁嗟篇》 魏耕原 《文史知识》1990-3 1990

论西晋诗人张华 曹旭 《上海师范大学学报（哲学社会科学）》1990-4（总46期） 1990

戚而能达，婉而益真——说陶渊明《拟挽歌辞三首》 郑祥、徐克强《牡丹江师院学报（哲社版）》1990-4 1990

莫愁重考 夏振明、胡凤英 《徐州师范学院学报（哲社版）》1990-4 1990

《西洲曲》论笺 孙秋克 《昆明师专学报（哲学社会科学）》1990-2 1990

一卷绚美的历史图画——读北朝乐府民歌《木兰诗》 江山 《江汉大学学报（总合版）》1990-5 1990

1991 年

汉代乐府之研究　陈万鼎　《艺术评论》3　1991. 10

试论文学史研究方法体系的完善（下）——兼评汉代乐府民歌　李意清　《中国人民警官大学学报（哲社版）》1991－2　1991

汉乐府诗的“解”与“乱”　张永鑫　《无锡教育学院学报（社会科学）》1991－2　1991

读汉乐府小札　杨俊才　《丽水师专学报（社会科学）》1991－3　1991

周诗振雅曲、汉鼓发奇声——《汉鼓吹铙歌十八曲》新解之一　易健贤　《贵州教育学院学报（社会科学》1991－2　1991

《江南》四题　朱鉴珉　《北京师范大学学报（社会科学）》1991－2（总104期）　1991. 10

读《陌上桑》札记　胡少兆　《徽州师专学报（哲社版）》1991－1　1991

《孔雀东南飞》主题、人物争议论略　潘啸龙　《安徽师大学报（哲学社会科学》1991－1　（总76期）　1991. 2

《孔雀东南飞》主旨新探　季寿荣　《华东师范大学学报（哲学社会科学）》1991－2（总94期）1991. 3

究竟应当怎样评价焦仲卿？——评几部《中国文学史》对焦仲卿形象的论述　齐继才、闵振贵　《文学遗产增刊》17　1991. 9

两个命运相同的古代东方女子——从刘兰芝的悲剧看沙恭达罗的结局　胡启泰　《外国文学研究》1991－3（53期）　1991. 9

“孔雀东南飞”考辨　伍庆乐　《中国文学研究》1991－3　1991

《孔雀东南飞》主题别议　王军　《职大学刊》1991增刊　1991

对《孔雀东南飞》中焦仲卿形象的再认识　黄大宏　《汉中师院学报（哲社版）》1991－3　1991

《孔雀东南飞》悲剧的文化价值关系辨析　黄震云　《徐州教育学院学报（哲社版）》1991－3　1991

《孔雀东南飞》五题　顾农　《徐州教育学院学报（哲社版）》1991－4　1991

惊采绝艳的爱情悲剧：《孔雀东南飞》主人公悲剧性格简析　丁一　《语文学刊》1991－4　1991

《孔雀东南飞》潜存的“精神悲剧”暗流　彭桓　《思茅师专学报

（总合版）》1991－5　1991

“刘兰芝无子补休”说质疑　彭桓　《思茅师专学报（总合版）》1991－12　1991

关于诸葛亮“好为《梁甫吟》”一事的辨析　余明侠　《徐州师范学院学报（哲学社会科学）》1991－2　（总66期）　1991

曹操《短歌行》新解　杨宝林　《辽宁大学学报（哲学社会科学）》1991－6　（总112期）　1991．11

曹操何处“观沧海”　傅金纯、纪思　《辽宁师范大学学报（社会科学）》1991－4（总78期）　1991．7

鲍照《拟行路难十八首》新探　王秀明　《乐山师专学报（社会科学）》1991－1　1991

鲍照《拟行路难》十八首组诗探述　方玫芳　《国民教育》31　1991．4

晋南北朝乐府民歌词语校释　樊维纲　《杭州师范学院学报（社会科学）》1991－2　1991

谢惠连体和《西洲曲》　王运熙　《江海学刊》1991－1　（总151期）　1991．1

《西洲曲》赏析　廖化津　《信阳师范学院学报（哲社版》1991－3　1991

北朝乐府中的妇女形象　尚瑞峰　《职大学刊》1991增刊　1991

《木兰诗》“唧唧”释义　林延君　《社会科学战线》1991－4　（总56期）　1991．10

试论《木兰诗》的文化背景　王之江　《社会科学辑刊》1991－1（总72期）　1991．1

花木兰并不姓“花”　黄灿章　《人民日报（海外版）》1991－4　1991

《木兰诗》主旨辨　张光富　《九江师专学报（哲社版）》1991－2　1991

《敕勒歌》的篇题、作者及产生年代　曹文心　《淮北煤炭师院学报（社会科学）》1991－2　1991

1992 年

汉乐府民歌与《诗经》民歌之比较　崔康柱　《渭南师专学报（社会

科学)》1992－2　1992

关于汉乐府民歌《江南》的主题：与王富仁先生商榷　魏文华　《名作欣赏》　1992－2　1992

比喻与象征——就《江南》诗的解读答魏文华先生　王富仁　《名作欣赏》1992－5　1992

汉乐府诗《江南》臆说　王鲁昌　《文史知识》1992－10　1992

幽默——《陌上桑》的审美品格　齐荪　《德州师专学报》1992－3　1992

《孔雀东南飞》中“东南飞”含义考辨　伍庆东　《东南文化》1992－3，4　1992. 9

主题的重建——《孔雀东南飞》赏析　王富仁　《名作欣赏》1992－4　1992

《孔雀东南飞》疑案破释　马国龙、何国鼎、张溢　《驻马店师专学报(社会科学)》1992－4　1992

《孔雀东南飞》的审美意义　郭旸　《青年思想家》1992－5，6　1992

试论《怨歌行》　游适宏　《中华学苑》　42　1992. 3

相和歌·清商三调·清商曲　王运熙　《文史》34　1992. 5

论《龟虽寿》、《短歌行》的生命意义　王克明　《南部学刊》1992－1　1992

试析曹操《龟虽寿》的理性意蕴　吴光坤　《唐都学刊》1992－2　1992

浅谈北朝民歌的美学思想　管芙蓉　《北朝研究》(总9期)　1992

从《木兰诗》看北朝民族文化精神——兼谈《木兰诗》的主题　王菊艳　《北朝研究》1992－3(总8期)　1992

《木兰诗》产生年代考　高加尧、刘志国　《牡丹江师范学报(哲社版)》1992－1　1992

女性英雄的赞歌——说《木兰诗》　徐公持　《文史知识》1992－9　1992

悲剧意义与中国古代忠孝观——以《木兰诗》为例　王之江　《辽宁大学学报(哲社版)》1992－5　1992

也说“唧唧复唧唧”　李贵良　《淮北煤炭师院学报》1992－2　1992

1993 年

汉乐府民歌今论　罗庆生　《许昌师专学报（社会科学版）》1993－1　1993

汉乐府民歌的戏剧审美创造　李伯敬、朱洪敏　《江苏社会科学》1993－3　1993

汉乐府新析（三题）　顾农　《徐州教育学院学报（哲学社会科学）》1993－3　1993

论郊祀歌与儒家乐论的关系　胡晓明　《文艺理论研究》1993－4（总669期）　1993

清歌一曲、千载流音——汉乐府民歌《江南》浅析　吴小平　《中文自修》1993－6　1993

"桑中故事"与《陌上桑》　黄崇浩　《黄冈师专学报（文科报）》1993－4　1993

对《孔雀东南飞》一段文字的梳理　王彦坤　《暨南学报（哲学社会科学）》15－3　（总107期）　1993. 7

是乐府民歌、还是文人古诗？——《孔雀东南飞》辨难　王绪霞　《河北师范大学学报（哲学社会科学）》1993－2　1993

刘兰芝被遣原因补说　谢文权　《贵州教育学院学报（社会科学）》1993－2　1993

《孔雀东南飞》一个疑难问题的讨论及我见　胡凡英　《中国古籍与文化》1993－3　1993

用虚词考订《焦仲卿妻》诗写作年代的若干个问题　魏培泉　《中央研究院历史语言研究所集刊》62－3　1993. 4

焦仲卿论　何承恩　《北京师范大学学报（社会科学）》1993－5（总119期）

《孔雀东南飞》成诗年代雏议　祝宗武　《宜春师专学报》1993－6　1993

曹操《薤露行》《蒿里行》新诠　顾农　《天津师大学报》1993－5（总110期）　1993

骨劲气猛的四言绝唱——说曹操《步出夏门行》　李景琦　《文史知识》1993－7　1993

曹操乐府诗衷情臆说　许善述　《安庆师院学报（社会科学）》1993－3　1993

曹操和乐府　姚汉荣　《上海大学学报（社会科学）》1993－5　1993

曹操《薤露行》《蒿里行》新诠　顾农　《天津师范大学学报（社会科学)》1993－5　1993

也谈曹操《短歌行》　徐献添　《嘉应大学学报（哲学社会科学)》1993－4　1993

陆机及其诗文略论　齐忠惠　《学习与探索》1993－2（总85期）1993

乐府文学研究开启——浅议刘勰的乐府论　单书安　《南京社会科学》1993－5　1993

南北朝乐府情歌妇女形象比较　房聚棉　《江宁教育学院学报》1993－4　1993

论南朝乐府民歌与宫体诗　李希跃　《广西大学学报（哲学社会科学）1993－4－1993

《西洲曲》研究述评　杨伯南　《曲靖师专学报（社会科学)》1993－1　1993

北朝民歌考辨二题　丁夫　《内蒙古电大学刊（哲学社会科学)》1993－4　1993

《木兰诗》赏析及其文化阐释　王富仁　《名作欣赏》1993－3　1993

《木兰词》产生时代考辨　任化程　《哈尔滨师专学报》1993－1　1993

1994年

古乐府与古诗十九首——关于中国古代抒情诗成熟的研究　（日）道家春代著　李寅生译　《河池师专学报》1994－4　1994

关于乐府民歌的产生和写定　曹道衡　《文史知识》1994－9　1994

汉代乐府民歌的成就及其影响　陈忠升、李凤兰　《沈阳教育学院学报》1994－4　1994

汉《巾舞歌诗》试解　叶桂桐　《文史》39　1774．3

汉乐府民歌中的新词新义——兼论新旧、词的特点　刘翠　《安徽师大学报》（哲学社会科学)》22－3　（总90期）1994．8

关于乐府诗歌的几个问题　曹道衡　《齐鲁学刊》1994－3　1994

楚歌·乐府·古诗——汉诗发展的道路　黄瑞云　《湖北师范学院学报（哲学社会科学)》1994－5　1994

试论“铙歌”演变　曹道衡　《中国社会科学院研究生院学报》

1994－3 （总81期） 1994

《上邪》——汉代民间情歌中的神品 李大东 《语文函授》1994－6 1994

《陌上桑》的社会意义与人物描写的艺术特点 王原赞 《名作欣赏》1994－5 1994

试析《焦仲卿妻》一处难解之迷 林延君 《东北师大学报（哲学社会科学》1994－1（总147期） 1994．1

《孔雀东南飞》主题新探 解国旺 《殷都学刊》1994－1 1994

简论《孔雀东南飞》叙事艺术的创新 贺陶乐 《延安大学学报》1994－1 1994

《孔雀东南飞》主题异义 邹国爱 《邵阳师专学报》1994－3 1994

乐府诗《孔雀东南飞》与汉代婚姻风格 李辉 《淮北煤炭师院学报（社会科学）》1994－3 1994

也谈《孔雀东南飞》悲剧之因 陈恒恕 《台州师专学报》1994－3 1994

《孔雀东南飞》故事发生地新考 黄龙 《江海学刊》1994－4 1994

《孔雀东南飞》今释 丘良任 《长沙水电师院社会科学学报》1994－4 1994

因形换步 随类赋采——谈《陌上桑》的艺术美 张永鑫 《文史知识》1994－9 1994

从乐府诗的选录看《文选》 曹道衡 《文学遗产》1994－4 1994

论长篇叙事吴歌中的性意识 蔡利民 《东南文化》1994－1 （总101期） 1994

六朝民歌映现的原始阿注婚残迹 洪顺隆 《社会科学战线》1994 6 1994

《西洲曲》考证与解读 曹文心 《淮北煤炭师院学报（社会科学）》1994－4 1994

对《木兰诗》的鉴赏和理解——与王富仁同志讨论 黄震云 《名作欣赏》1994－1 1994

《木兰诗》的产生时代、本事和作者考辨 王增文 《河南教育学院学报（哲学社会科学）》1994－3 1994

试析木兰形象及《木兰诗》的艺术手法 孙鸥 《连云港教育学院学

报》1994－4　1994

《敕勒歌》辨识　纵横　《内蒙古大学学报（哲学社会科学）》1994－3　（总86期）　1994．7

楚歌·乐府·古诗（续）——汉诗发展的道路　黄瑞云　《湖北师范学院学报（哲学社会科学）》1995－1　1995

乐府诗二题　曹道衡　《齐鲁学刊》1995－1　1995

论《文选》中乐府诗的几个问题　曹道衡　《国学研究》3　1995

两汉乐府民歌中所体现的人性精神　胡晓明　《齐鲁学刊》　1995－1　1995

楚声流变与汉乐府的成熟　王小兰　《社科纵横》1995－2 1995

汉乐府和乐府诗歌　费振刚　《神州学人》1995－9　1995

试析汉乐府民歌所反映的妇女问题　李虹　《淮北煤炭师院学报（社会科学）》1995 增刊　1995

论汉郊庙诗的宗教情绪与人生意蕴　阮忠　《华中师范大学学报（哲学社会科学）》34－2（总114期）　1995

刘宋鼓吹铙歌三首解读　叶桂桐　《文献》1995－3（总65期）1995

再读《陌上桑》　裴俊龄　《张掖师专学报》1995－1　1995

汉乐府《陌上桑》新探　张琦　《兰州商学院学报》1995－3　1995

《陌上桑》与壮族民间故事《刘三姐》之比较　杨宁宁　《民族文学研究》1995－4　1995

《陌上桑》解读——作者意图·叙述结构·读者接受　李杜教　《湖北师范学院学报（哲学社会科学）》1995－5　1995

《胡笳十八拍》和琴歌　王小盾　《古典文学知识》1995－5　1995

《孔雀东南飞》神话考　李明劭　《云南民族学院学报》1995－1（总46期）　1995

试谈焦仲卿的性格转化过程及其悲剧意义　刘羽廷　《昭乌蒙族师专学报（汉文哲学社会科学版）》1995－2　1995

四言诗与曹操的《短歌行》（其一）　王富仁　《名作欣赏》1995－3　1995 横槊赋诗、充满霸气——读曹操《短歌行》　刘跃进　《古典文学知识》1995－5　1995

采桑女——美女——读曹植《美女篇》兼论诗歌阐释的一种模式　于翠玲　《名作欣赏》1995－3　1995

从两首《折杨柳行》看两晋间文人心态变化　曹道衡　《文学遗产》1995－3　1995

齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变　钱志熙　《北京大学学报（哲学社会科学版）》1995－4　1995．7

说南北朝民间乐府　黄瑞云　《衡阳师专学报（社会科学）》1995－4　1995

1996 年

汉乐府叙事诗的戏剧性　阮忠　《南都学坛（哲学社会科学）》1996－1　1996

析汉乐府民歌中的劳动妇女形象　石远忠　《吉首大学学报（社会科学）》1996－1　1996

汉乐府诗文艺性质浅谈　钱志熙　《古典文学知识》1996－1　1996

感于哀乐、缘事而发——汉乐府民歌戏剧矛盾特质审视　卢瑞芬　《大庆高等专科学校学报》1996－2　1996

略论汉乐府的特性　景明　《辽宁商专学报》1996－2　1996

论汉乐府民歌中妇女形象的塑造　王增文　《中华女子学院学报》1996－3　1996

汉《铎舞歌・圣人制礼乐篇）解读　叶桂桐　《古籍整理研究学刊》1996－4　1996

汉乐府三题　于迎春　《晋阳学刊》1996－5（总 98 期）　1996

汉代《郊祀歌十九章》的游仙长生主题　张宏　《北京大学学报（哲学社会科学）》1996－4（总 176 期）　1996．7

汉《郊祀歌》与谶纬之学　叶岗　《绍兴师专学报（哲社版）》1996－1　1996

汉乐府民歌《东门行》杂谈　张承鹄　《贵州师范大学学报（社会科学）》1996－1　1996

中国封建社会妇女儿童苦难生活的缩影：《汉东府・妇病行》评析　张宏义　《天中学刊》1996－2　1996

《陌上桑》中罗敷形象性格辨正　孙玉生　《牡丹江师学院学报（哲学社会）》1996－1　1996

秦罗敷——汉代那最美的女子——我读《陌上桑》　杨志学　《名作欣赏》1996－2　1996

名著之管窥——浅析乐府诗《陌上桑》　郑传道　《阜阳师范学院学报（社会科学）》1996－2　1996

《陌上桑》与《羽林郎》比较研究　树成赢　《佳木斯教育学院学报》1996－4　1996

《孔雀东南飞》女主人公性格论析　姜学林、周绿林　《镇江师专学报（社会科学）》1996－1　1996

《孔雀东南飞》注释商榷　王昱新　《贵州文史丛刊》1996－2（总67期）　1996

浮云西北起、孔雀东南飞《孔雀东南飞》疑团别解　黄崇浩　《黄冈师专学报（社会科学）》1996－3　1996

从《焦仲卿妻》八病说　刘毓庆　《文艺研究》1996－4　1996

《孔雀东南飞》的几处注释　林廉　《语文建设》1996－10　1996

读汉乐府相和、杂曲札记　王运熙　《中华文史论丛》55　1996

试论《文选》所收陆机《挽歌》三首　傅刚　《文学遗产》1996－1　1996

天下意识的投射——曹操《观沧海》赏析　孙明君　《文史知识》1996－2　1996

生命意义的追寻——曹丕《大墙上蒿里行》赏析　孙明君　《古典文学知识》1996－2　1996

《刘宋鼓吹铙歌三首解读》商榷　卿三祥　《文献》1996－4　1996

论南北朝唐宋时期文人乐府诗《关山月》　董连祥　《昭乌达蒙族师专学报（汉文哲社版）》1996－4　1996

论颜延之的《秋胡行》——兼谈中国的叙事诗（节译）　高桥和已著　王则远译　《齐齐哈尔师范学院学报（哲学社会版）》1996－2　1996

《吴歌》《西曲》文人拟作考　翁其斌　《上海师范大学学报（哲学社会科学）》
1996－3（总69期）　1996

略论《西洲曲》的双重结构　王太阁、赵民杰　《殷都学刊》1996－1　1996

《西洲曲》——南朝乐府民歌的梦幻杰作——关于《西洲曲》的新审视和新结论　傅正谷　《名作欣赏》1996－5　1996

试论《木兰诗》的时代背景　任芬　《中华女子学院学报》1996－4　1996

1997年

论汉东府的文学思想及其理论价值　刘怀荣、苑秀丽　《贵州文史丛

刊》1997－3　1997

《西门行》——末世风雨与士人心态　王敦洲、刘玉娥　《黄海学坛》1997－3　1997

论乐府古题《燕歌行》的发展演变　江艳华　《云南师范大学学报（哲社版）》

1997－4　1997

汉乐府《采诗娱乐说》质疑：乐府采诗缘由浅深　洛保生　《河北大学学报（哲社版）》1997－4　1997

汉乐府民歌叙事艺术探幽　张来芳　《江西社会科学》1997－10　1997

秦乐府新义　周天游　《西北大学学报（哲学社会科学）》27－1（总94期）　1997

《陌上桑》中的《调情主义》　阎红　《随笔》1997－2　1997

读《陌上桑》札记二则　金文伟　《文史知识》1997－2　1997

《陌上桑》人物形象新说　王乖红、刘宝宁　《宝鸡文理学院学报（人文社会科学）》1997－3　1997

《陌上桑》与《羽林郎》之比较　成建明、王建霞　《盐城师专学报（人文社会科学）》1997－4　1997

浅析《孔雀东南飞》结局产生的社会心理及其文学影响　王广桥　《东疆学刊（教育版）》1997－1　1997

《孔雀东南飞》中家庭悲剧的心理析解　赵红娟　《南京师大学报（社会科学）》1997－2（总94期）　1997

《孔雀东南飞》的时代烙印：析焦刘婚姻悲剧成因　郭全芝　《淮北煤炭师院学报（社会科学）》1997－2　1997

论刘兰芝及焦仲卿的悲剧性格　吉照远　《黄海学坛》1997－4　1997

《孔雀东南飞》风俗事项考释　刘庆芳　《山东师大学报（社会科学）》1997－5　1997

《孔雀东南飞》中焦、刘婚姻悲剧探源　陈金文、黄观萍　《语文函授》1997－6　1997

琵琶：汉代弦乐器六种及《相和歌》敷衍研究（1）　陈万鼐　《故

宫文物月刊》15－6（总174期） 1997

琴、筝：汉代弦乐器六种及《相和歌》敷衍研究（2） 陈万鼐 《故宫文物月刊》15－7（总175期） 1997

箜篌、筑：汉代弦乐器五种及《相和歌》敷衍研究（3） 陈万鼐 《故宫文物月刊》15－8（总176期） 1997

汉代相和歌的敷衍：汉代弦乐器五种及《相和歌》敷衍研究（4） 陈万鼐 《故宫文物月刊》15－9（总177期） 1997.12

《挽歌考》弁（上） 丘述尧 《文史》43 1997.8

曹操《短歌行》写作年代 范垂新 《辽宁教育学院学报》1997－1 1997

曹丕乐府诗本事系年总论 易健贤 《贵州教育学院学报（社会科学）》1997－3 1997

陶潜《挽歌诗》与魏晋佛教《三世之辞》 丁永忠 《九江师专学报（哲社版）》1997－4 1997

从鲍照乐府诗看其复杂矛盾的心态 李宗长 《江苏社会科学》1997－5 1997

南朝乐府《子夜四时歌》赏析 孙孟明 《修辞学习》1997－2 1997

《西洲曲》辨析 饶少平 《文史知识》 1997－2 1997

《唧唧复唧唧》考辨 靳喜来、杨宗文 《许昌师专学报（社会科学）》1997增刊 1997

《敕勒歌》非鲜卑民歌 王盛恩 《人文杂志》1997－1 1997

1998年

论西汉雅乐与俗乐的互动关系 郜积意 《福建师范大学学报（哲社版）》1998－1 1998

乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展 钱志熙 《文学评论》1998－2 1998

上古采诗与汉乐府民歌 洛保生 《河北学刊》1998－3 1998

汉哀帝罢撤乐府的前因后果 张斌荣 《中国典籍与文化》1998－3 1998

《郊祀歌》考论 张强 《淮阴师范学院学报（哲社版）》1998－3 1998

汉鼓吹铙歌《巫山高》试解 王建纬 《四川文物》1998－2

1998. 4

《陌上桑》新探　万志海　《华夏文化》1998－1　1998

试论《陌上桑》的喜剧性内涵　崔向荣　《广东教育学院学报》1998－

8　1998

双壁交辉　名富神采：《陌上桑》与《孔雀东南飞》艺术比较　张鹏程　《山东师大学报（社会科学）》1998 增刊　1998

《孔雀东南飞》婚姻悲剧原因探析　杨宁宁　《思想战线》1998－2（总 140 期）　1998. 2

关于《孔雀东南飞》中《严妆》一词训释的商榷　王小莘、张舸　《广东社会科学》1998－3（总 71 期）　1998

刘兰芝悲剧探疑　廖建干　《龙岩师专学报（社会科学）》1998－3　1998

刘兰芝悲剧形象意义的二重性　杨满忠　《固原师专学报（社会科学）》1998－5　1998

《戏作焦仲卿诗补》与《孔雀东南飞》比较研究　王人恩　《社科纵横》1998－6　1998

《孔雀东南飞》疑案破释　马国龙　《语文学习》1998－8　1998

《孔雀东南飞》《反封建礼教说》质疑　葛崇烈　《扬州大学学报（人文社会科学）》　1998

被误解了的《严妆》　冯汝汉、周建成　《语文学习》1998－8　1998

略论《孔雀东南飞》中刘兰芝被驱遣的原因　王文清　《山东师大学报（社会科学）》1998 增刊　1998

相和歌与清商曲　王运熙　《中国文学研究》1998－2　1998

建安乐制及拟乐府诗形态考述　吴怀东　《江淮论坛》1998－2　1998

曹氏父子与乐府民歌　洛保生　《承德民族师专学报》1998－1　1998

《挽歌考》弁（下）　丘述尧　《文史》44　1998. 9

论魏武乐府诗旨的三对矛盾交织　陈子源　《浙江师大学报（社会科学）》1998－4　1998

《燕歌行》的断句分解及其他　倪祥保　《苏州大学学报（哲社版）》1998－4　1998

陈思情采源于骚：论曹植在实现汉乐府向文人抒情五言诗转化过程中对屈赋继承　吴相洲　《首都师范大学学报（社会科学）》1998－4

（总 123 期） 1998. 8

诗坛天马早行空：鲍照《拟行路难》（二首）鉴赏 蔡义江 《文史知识》1998 - 2 1998

《玉台新咏》与乐府诗 昝亮 姜广强 《聊城师范学院学报（哲社版）》1998 - 1 1998

闺中怨曲、七言律祖——读庾信《乌夜啼》 陈庆元 《古典文学知识》1998 -2 1998

诗坛天马早行空——鲍照《拟行路难》（二首）鉴赏 蔡义江 《文史知识》1998 -2 1998

论乐府民歌《桃叶歌》——兼谈宋词咏金陵桃叶波 高国藩 《盐城师专学报（哲社版）》 1998 -2

从六朝民歌看原始阿注婚残迹（上） 洪顺隆 《许昌师专学报（社会科学）》1998 -3 1998

从六朝民歌看原始阿注婚残迹（下） 洪顺隆 《许昌师专学报（社会科学）》1998 -4 1998

论王公贵人对南朝乐府民歌的接受 陈桥生 《北京大学学报（哲学社会科学）》1998 -3（总 187 期） 1998. 5

《西洲曲》疑点弁析 刘洪生 《黄淮学刊（哲社版）》1998 -3 1998

《西洲曲》的叙述角度 胡斌 《写作》1998 -5 1998

《木兰诗》种种 方舟子 《文史知识》1998 -11 1998

1999 年

乐府诗语《两走马》新解 马国强 《云梦学刊（社会科学）》1999 -1 1999

略论汉魏乐府诗的史料价值 庞天佑 《湛江师范学院学报（哲社版）》1999 -2 1999

汉武帝扩建乐府与西汉俗乐的兴盛 张斌荣 《广东社会科学》1999 -5（总 79 期） 1999

《陌上桑》文化原型新探 魏宏灿 《济宁师专学报》1999 -1 1999

《采桑》新解——兼谈《陌上桑》的主题 崔际银 《河北师范大学学报（社会科学）》199 -3 1999

《陌上桑》中罗敷所说之丈夫辨析 严依龙 《求索》1999 -5 1999. 9

递相祖述复先谁，转益多师是汝师——从《陌上桑》《羽林郎》到《美女赋》的演进谈文学的继承和发展　王人恩　《社科纵横》1999－6　1999

无嗣的悲剧——《孔雀东南飞》中刘兰芝被遣考　叶通贤　《贵州教育学院学报（社会科学）》1999－1　1999

戏曲与诗——从《孔雀东南飞》谈起　陈力　《剧作家》1999－2　1999

焦仲卿的“徘徊”辨　刘宝玺　《河南教育学院学报（哲社版）》1999－2　1999

试论魏晋文人挽歌诗及《死亡》主题　黄亚卓　《柳州师专学报》1999－2　1999

从《短歌行》看曹操思想基本倾向及其在汉魏之际文学转变中的作用　左浩坤、杜波　《西南民族学院学报（哲社版）》1999 增刊　1999

论傅玄的文体观与乐府诗创作　朱家亮、吴玉兰　《求是学刊》1999－6　（总 133 期）　1999

论萧衍的乐府诗　杨德才　《文学遗产》1999－3　1999

试论乐府诗中拟乐府现象的雕塑与再造——以游侠诗《刘生》系列创作为例　林香伶　《中国古典文学研究》2　1999. 12

北魏宫廷音乐机构考　李方元、李渝梅　《音乐研究》1999－2（总 93 期）　1999

南北朝乐府民歌比较分析　高建新　《内蒙古社会科学》1999－2　1999

浅谈北朝民歌的美学特色　管芙蓉　《晋阳学刊》1999－3　1999. 5

《木兰诗》是十六国时期陕北地区的民间叙事诗　李雄飞　《西北民族学院学报（哲社版）》1999

2000 年

浅谈乐府诗的发展演变及分类　陈红　《沧州师范专科学校学报》2000－3　2000

西汉乐府考论　张强　《淮阴师范学院学报（哲社版）》2000－2　2000

汉乐府诗的名义、分类及体制特征　林文华　《中国古典文学研究》2000－3　2000

《汉乐府·枯鱼过河泣》解　陈松青　《民俗研究》2000－2　2000

《诗经》、汉乐府弃妇诗发微　杨抱朴　《社会科学辑刊》2000－4　2000

汉乐府民歌——生命的悲歌　萧晓阳　《唐都学刊》2000－3　2000

《安世房中歌》教化思想考论　张强　《江苏社会科学》2000－4　2000

《白头吟》的著作权　罗文博　《阜阳师范学院学报（社会科学）》2000－6　2000

《陌上桑》艺术新探　赵泽学　《青海师专学报（社会科学）》2000－1　2000

《陌上桑》研究回顾与思考　袁金春、饶恒久　《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2000－2　2000

气盛言宜、文质兼美：析《陌上桑》的人格精神美和艺术含蓄美　董忆贫　《伊犁教育学院学报》2000－2　2000

《陌上桑》中女主人公的身份问题　杨志学　《名作欣赏》2000－5　2000

从诗歌的角度看罗敷　高建民　《运城高等专科学校学报》2000－4　2000

《孔雀东南飞》——从古代到现代，从诗到剧——一个典型文学现象的剖析　朱伟华　《文学评论》2000－6　2000

《孔雀东南飞》《小姑如我长》解　贾雯鹤　《江海学刊》2000－2　2000

论《孔雀东南飞》为文人赋　叶桂桐　《中国韵文学刊》2000－2　2000

谈刘兰芝被逼走　湛正坤　《遵义师范高等专科学校学报》2000－4　2000

怎样看待刘兰芝这一人物形象：对《无情·生情·殉情》一文的质疑　魏东河　《名作欣赏》2000－5　2000

刘兰芝性格之我见　孙杰军　《殷都学刊》2000－1　2000

焦仲卿——悲剧人物的悲剧性格　陈少年、陵桂风　《安庆师范学院学报（社会科学）》2000－4　2000

曹操诗歌的民歌特色和文人性　孔瑞明　《名作欣赏》2000－3　2000

《七哀》解题及申论　朱晓海　《学术集林》17　2000

六朝文人挽歌诗的演变和定型　王宜瑗　《文学遗产》2000－5　2000
民歌升降与刘宋后期诗风　吴怀东　《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2000－1　2000
鲍照《代苦熟行》主旨辨　史铁良　《西江大学学报》2000－1　2000
论鲍照乐府诗的抒情特质　张春麓　《信阳师范学院学报》2000－1　2000
鲍照与七言歌行　陈斌　《古典文学知识》2000－5　2000
上追汉魏　不染时风：鲍照拟古乐府诗述论　刘则鸣　《内蒙古大学学报（人文社会科学）》32　2000
心中有便处处有——南朝民歌《西洲曲》赏析　李伟　《古典文学知识》2000－3　2000
从叙事学角度证《西洲曲》乃男子思念女子之说　陈晶　《湖北三峡学院学报》　2000－4　2000
妙趣天成，摇曳生姿——南朝民歌《西洲曲》的语言魅力　张晓宏　《乌鲁木齐圣人教育学院学报（综合版）》2000－3　2000
《坐明堂》《旧时裳》《十年归》及其它：《木兰诗》创作年代漫议　张永鑫　《无锡教育学院学报》2000－1　2000
南北文化同化的结晶——从民族融合的角度读解《木兰诗》　朱家亮　《绥化师专学报》2000－2　2000
《木兰诗》所写真实事迹初考　车宝仁　《西安教育学院学报》2000－2　2000
《敕勒歌》辨误　纵横　《中文自学指导》2000－2　2000
《敕勒歌》的语言、性质和风格　周建江　《西江大学学报》2000－1　2000

［附记］

本目录是平成十四年日本学术振兴会科学研究费补助金基础研究（B）"六朝乐府与乐府诗"（这方面的研究的权威人物是釜谷武志）的研究成果的一部分。

［编者按］

此目录据作者所著《六朝乐府文学史研究》的"附录"。溪水社 2003 年版。目录中有一些讹误，未作全部补正。

MAIN CONTENTS

Study on Han Nao Ge Zhan cheng nan and it' s Influence
on Percussion and Wind in after days ··············· *Hu Cang Ying Mei* 1
The Old Song of Jiang Nan——the Pearl in Yuefu Poems ······ *Fan Ziye* 19
Discussion of Repetition and Variation of Tang Dynasty Yuefu
White Snow Song ··· *Zhou Shihui* 47

Xun Lu of Xijin Dynasty and Hanwei Yuefu ····················· *Chen Jun* 69

Researching the Stories of the Guchuiqu about Recording Orders Merit
and Virtues in the past dynasties ······························ *Xiang hui* 81

An Investigation on the Singing of Xiang－he Songs Created
during Wei and West－jin Dynasty ····················· *Wang Shumei* 117
New Reflections on Musical Officers and Musicians and Organizations
of Liyuan in the Tang Dynasty ··············· *Zuo Hanlin Gao Fujun* 142

Study on the Dong Tao Xing Written by Cao Pi ··············· *Jia Bing* 157

The Worship Songs in the Wuyue Region and the Recovery
of Chu Culture in middle Tang Dynasty ················· *Zeng Zhian* 169
Study on the Reason Why San Cao Love Yuefu ············ *Wang Huibin* 187
A Study on the Revive of Yuefu Poem in Liu
Song Dynasty ·· *Wang Zhiqing* 198
A Study on the Tradition of Archaic Themes of Yuefu ······ *Yan Qingyu* 217

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项有：

1. 请在文章后附作者简介及联系方式；

2. 注释一律采用脚注，格式按本书样式；

3. 请将文稿用 A4 纸打印并附电子版寄给编辑部；

4. 来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部 邮编：100089，E-mail：yuefuxue@126.com，电话：（010）68903017，联系人：吴相洲。



责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：侯君梅





ISBN 978-7-5077-2924-5

9 787507 729245 >

定价：40.00元